MESTER

XXIV/2 Autumn 1995

MESTER

XXIV/2 *Autumn 1995*

EDITORIAL BOARD

Yuzhuo Qiu
Editor-in-Chief

Vincent Barletta
Production Editor

Eric Thau
Canje Editor

Soraya Alamdari
Jennifer Garson-Shapiro
María José Zubieta

David Nordlund
Emanuelle Oliveira

EDITORIAL ASSISTANTS

Mercedes Limón

Luciana Castro-Galvin

ADVISORS

Carroll B. Johnson
Verónica Cortínez

Efraín Kristal
Shirley Arora

We wish to thank the Department of Spanish and Portuguese and the Graduate Student Association for making this issue possible.

MESTER is sponsored by the Graduates Students Association, University of California, Los Angeles. It publishes critical articles, interviews and book reviews in Spanish, Portuguese and English. To be considered for publication, manuscripts should follow the *MLA Style Sheet, 4th Ed.* The original and *three* copies are required for all work. Please do not write the author's name on manuscripts; attach cover letter. The original of rejected articles will be returned on request if sufficient loose postage accompanies the manuscript. Submissions that are being considered by another journal or by a publisher are not accepted. Authors receive five complimentary copies of the issue in which their work appears.

Manuscripts, subscriptions and editorial correspondence should be addressed to: *MESTER*, Department of Spanish & Portuguese, University of California, Los Angeles, Los Angeles, CA 90095-1532. Our e-mail address is mester@ucla.edu. For more information please visit our WWW homepage at: http://www.humnet.ucla.edu/humnet/spanport/mester/mester.html.

MESTER is published semiannually. It is affiliated with the Department of Spanish & Portuguese, University of California, Los Angeles. The annual subscription rate is US$30.00 for institutions, US$24.00 for Latin America, US$18.00 for individuals and US$12.00 for students. Add US$5.00 for subscriptions outside of the Unites States, Canada and Mexico. Please make checks payable to UC Regents.

MESTER is indexed in the MLA International Bibliography.
MESTER is a member of CELJ, the Conference of Editors of Learned Journals.

Copyright (c) 1995 by the Regents of the University of California.
All rights reserved.
ISSN 0160-2764

MESTER

Literary Journal of the Graduate Students of the
DEPARTMENT OF SPANISH & PORTUGUESE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

VOLUME XXIV FALL 1995 NUMBER 2

CONTENTS

ARTICLES

Implicaciones de la parodia de "The Purloined Letter" de Edgar Allan Poe en "La muerte y la brújula" de Jorge Luís Borges
Eric Thau 1

El poder de la escritura: una alegoría del juego de ajedrez en *Urraca* de Lourdes Ortiz
Michele C. Dávila 13

Lo grotesco humorístico en *Pantaleón y las visitadoras*
Mara L. García 33

Cine, literatura y poder en *El apando* de José Revueltas
Rafael Hernández-Rodríguez 43

The Legacy of Guaraní in the Fiction of Gabriel Casaccia, Rubén Bareiro Saguier and Augusto Roa Bastos
Helene C. Weldt-Basson 65

La República y las Letras—literatura y carácter nacional en Brasil y Venezuela
Emanuelle Oliveira..... 81

Sujetos nulos en los idiomas español y chino
Hui-Chuan Lu 115

INTERVIEWS

Entrevista con Blanca Varela
Efraín Kristal 133

REVIEWS 151

CONTRIBUTORS 161

Mester, Vol. xxiv, No. 2 (Fall, 1995)

Implicaciones de la parodia de "The Purloined Letter" de Edgar Allan Poe en "La muerte y la brújula" de Jorge Luís Borges

En *A Dictionary of Modern Critical Terms*, Lorna Sage define la parodia como "one of the most calculated and analytical literary techniques," que busca, "by means of subversive mimicry, any weakness, pretension or lack of self-awareness in its original." Sage cuidadosamente señala que lo que más importa en la parodia no es una actitud despectiva, ni una meta cómica, como se considera generalmente, sino su mímesis analítica, que explora sus "unused potentialities as well as their limitations" (172). Utilizando estos aspectos de la definición, intentaremos en este estudio examinar algunas implicaciones del palimpsesto paródico de "The Purloined Letter" de Edgar Allan Poe que encontramos en "La muerte y la brújula" de Jorge Luís Borges.

Se ha escrito mucho sobre las conexiones entre las obras de Borges y Poe. La admiración del autor argentino por la obra del norteamericano se marcó en su *Introducción a la literatura norteamericana*, y en los muchos libros de conversaciones con Borges que han salido a lo largo de los años. Además, en la versión inglesa de *El Aleph*, Borges incluyó notas sobre sus cuentos, muchas de las cuales mencionan su deuda a Poe y su estima por su obra.

Sin duda es la creación del cuento policial por Poe lo que más admiraba Borges. Este género literario, que se enfoca tanto en lo analítico, tenía que inspirar a una personalidad como la de Borges, cuya

vida literaria era un ejercicio de análisis, de estructura en un mundo que él consideró peligroso y caótico. En la obra de Borges encontramos una disatisfacción con lo aparentemente enigmático del universo y un deseo de imponer una estructura para asegurar el lugar del ser humano en el esquema. El interés en la estructura, en signo y significante, se muestra en la mayoría de sus cuentos.

Borges encontró la misma tendencia en las obras de Poe, sobre todo en sus cuentos policiales, protagonizados por C. Auguste Dupin. Como nota Maurice Bennett,"for both Poe and Borges, the detective story stands as a formal antithesis to the chaos of human experience" (265). Dice Borges:

> En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial. Ya que no se entiende un cuento policial sin principio, sin medio, y sin fin...leído con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden. (*Borges, oral* 80)

Según Borges, los cuentos de Poe son el principio del género policial. "Poe inventó la ficción del hombre que descubre un crimen por medios lógicos, a fuerza de razonamiento" (Alifano 12). Es un género artificial e intelectual, "basado en algo totalmente ficticio; el hecho es que un crimen es descubierto por un razonador abstracto y no por delaciones, por descuidos de los criminales." Borges también comentaba que Poe "sabía que lo que él estaba haciendo no era realista...Poe había creado un genio de lo intelectual" (*Borges, oral* 77).

Como señala Bennett, Poe y Borges han usado el cuento policial por

su búsqueda de significado y el desciframiento de símbolos descubiertos. "To both men, it represents a victory for the ordering mind" (267). Pero hay una distinción entre el pensamiento de los dos autores sobre la fuente de este orden. Poe consideraba el significado inherente al orden divino, mientras que Borges no creía en ningún orden divino tradicional, y basa el significado en la construcción de la inteligencia humana. "On it's deepest level, Poe's detective fiction is profoundly mimetic, mirroring the formal proportion and echoing the harmony of the universe"(Bennett 266). Sin embargo, Borges no creía en tal armonía. Sabemos de sus escrituras que para él era imposible penetrar en el esquema divino. Esta diferencia fundamental explica por qué los cuentos policiales de Borges, sobre todo "La muerte y la brújula,"—homenaje a Poe y una versión borgiana de "The Purloined Letter"—llegan a ser parodias del género. El juego con esta armonía hermética debía deleitar a Borges, ya que le ofrecía la oportunidad de explotar las suposiciones intrínsicas del sistema de Poe desde la perspectiva de una cosmología muy distinta.

Cabe aquí resumir las reglas del cuento policial, tal como lo inventó Poe—dejamos fuera la escuela "hard-boiled," la cual no le interesó a Borges, y, como nota John T. Irwin, realmente pertenece a otro género, el caballeresco (1168). Hay dos versiones de la misma historia: una contiene el enigma, la otra su resolución. La narración del crimen, su acción, está ausente. Lo que importa es la investigación por parte del detective. Desde Poe, éste ha sido un intelectual, investigador no profesional, con desdén por la policía, el cual soluciona el enigma a través de su razonamiento. El puede ver algo que la policía pierde. Como nota Borges, "hay también una idea que inventó Poe: la idea de que algo se torna invisible por ser demasiado visible" (Alifano 13).

Además, la distribución de los sucesos no es diacrónica. Nos enteramos del crimen antes de que su acción se haya narrado en forma tradicional. El héroe, el detective pasivo que nunca entra en el trama central del enigma, explica todo al final. El criminal es arrestado, y el mundo vuelve a su orden "natural" (Prieto 80-81). Podemos ver esta fórmula en acción en "The Purloined Letter" y los demás cuentos policiales de Poe. El detective C. Auguste Dupin escucha el enigma contado por el Prefecto G. de la policía. Este vuelve después de un mes, sin éxito, y Dupin ha solucionado el caso, recobrando la carta. Pero central al cuento es la enemistad entre Dupin y el malo, el Ministro D.. Recobrar la carta significa para Dupin la venganza contra D. para un agravio anterior.

Desde sus primeras líneas podemos ver una réplica paródica de "The Purloined Letter" en "La muerte y la brújula." Ya sabemos que la trama tiene que ver con la enemistad y juramiento de venganza del malo Red Scharlach contra el detective Erik Lönnrot, quien se considera a sí mismo "un puro razonador, un Auguste Dupin, *pero algo de aventurero había en él y hasta de tahúr*" (énfasis nuestro,148). Borges marca el homenaje y a la vez la diferencia. Como Dupin, Lönnrot tiene desdén por los talentos investigativos del policía, el Inspector Treviranus, y como Dupin, va a usar su intelecto superior para solucionar el caso. En "The Purloined Letter," Dupin considera "interesantes" pero demasiado complejos los métodos del Prefecto, que le causa perder la solución obvia. Por contraste, en Borges, cuando Treviranus sugiere lo obvio del asesinato del rabino Yarmolinsky—que un robo interrumpido de los zafiros del Tetrarca de Galilee condujo a la matanza— Lönnrot prefiere "una explicación puramente rabínica, no los imaginarios percances de un imaginario ladrón" (149). Dupin considera los métodos "ingeniosos"

del Prefecto como "a sort of Procrustean bed, to which he forcibly adapts his design" (306). Pero en "La muerte...," vamos a ver que el Inspector tiene razón, y es la imposición de la "explicación rabínica" que conduce Lönnrot al desastre. Kachig Toloyan y Aden W. Hayes han notado que Lönnrot es un colaborador inconsciente en su propio fallecimiento. "He is the victim of his desire, which lures him to pursue his fate to the four points of the compass" (403).

El diseño del cuento borgiano incluye el lector en la trampa. Como Borges ha explicado, "somos criaturas de Poe" (Alifano 14), o sea, lectores ideales del género, entrenados para seguir unos pasos establecidos. Esperamos que el detective solucione el enigma, y que salga con éxito, y con su vida. También, siguiendo la forma tradicional del género, como señala Myra Solotorevsky, si hay más de un asesinato,

> ... las víctimas subsiguientes deben ser más inocentes que la primera, ...Pero en nuestro texto, el primer asesinato es casual, el segundo se provoca como consecuencia de él, y ambos—así como el crimen fingido—son utilizados en función del último crimen, el único que verdaderamente importa.... (550)

Pero Borges emplea una "subversive mimicry" según la definición de Sage. En "La muerte..." juega con nuestras expectativas como "criaturas de Poe" de la misma manera que Scharlach juega con el raciocinio de Lönnrot. El señuelo que usa Scharlach se basa en su conocimiento del interés de Lönnrot por "la solución rabínica." El uso del Tetragrámmaton como señuelo remite a la fascinación de Borges por el pensamiento cabalístico de la secta judía de los Hasidim—incluye su propia

"Vindicación de la cábala" entre las obras que tenía el rabino muerto. Según el autor, el estudio de la cábala fue una inspiración del cuento: "¿Agregaré que los hasidim incluyeron santos y que el sacrificio de cuatro vidas para obtener las cuatro letras que imponen el Nombre es una fantasía que me dictó la forma de mi cuento?" (Alazraki 17).

John T. Irwin ha escrito sobre el uso de la cábala, y la importancia de la numerología en el cuento, y lo relaciona con la discusión entre Lacán, Derrida, y Johnson sobre "The Purloined Letter." Podemos ver la importancia de los números tres y cuatro en el cuento, y sus correspondientes formas geométricas: el triángulo y el cuadrángulo. Irwin explora este tema en profundidad, describiendo los paralelos que ve en el análisis hecho por Lacán, Derrida y Johnson sobre el cuento de Poe. Basta mencionar aquí que en "La muerte..." es el momento cuando Lönnrot decide, siguiendo la tradición judía de contar el comienzo del cuarto día por la tarde del tercero, que todos los elementos triples deben interpretarse como cuadruples, que se cae de veras en la trampa de Scharlach. Los tres asesinatos le implican un cuarto, y forman un triángulo geográfico que para él conduce al cuarto punto cardenal, Triste-le-Roy. Cuando se da cuenta que los asesinatos sólo llegan a tres—la tercera matanza siendo falsa—su fallecimiento es seguro.

Como cuenta Lönnrot, los hasidim creen que hay 99 nombres de Dios, y "atribuyen ese imperfecto número al mágico temor de las cifras pares; los hasidim razonan que este hiato señala un centésimo nombre—el Nombre Absoluto" (150). Saber este último nombre significa morir, como Borges señala en "Tres versiones de Judas":

> ...recordó a Elías y a Moisés, que en la montaña se taparon la cara para no ver a Dios; a Isaías, que se aterró

> cuando sus ojos vieron a Aquel cuya gloria llena la tierra; a Saúl, cuyos ojos quedaron ciegos en el camino de Damasco; al rabino ben Azaí que vio el Paraíso y murió...¿qué infinito castigo sería el suyo, por haber descubierto y divulgado el horrible nombre de Dios? (181-82).

Lönnrot habla de los nombres de Dios con el editor del *Yidische Zaitung*. Este escribe en su periódico que "el investigador Erik Lönnrot se había dedicado a estudiar los nombres de Dios para dar con el nombre del asesino" (151). El reportaje es lo que sugiere la idea de la trampa a Scharlach. Y es el centésimo día de su investigación en el cual Lönnrot es atrapado.

El otro elemento numérico-geométrico que es inherente en los dos cuentos corresponde al espejismo. Irwin nota que la reflección de un triángulo en un espejo, puesto en su base, es un rombo. Pues, tres doblado por el espejo implica cuatro. La imagen es también una parte fundamental de la obra de Fludd, uno de los libros que tenía el rabino Yarmolinsky—y que también tenía Roderick Usher en "The Fall of the House of Usher" de Poe. Irwin ilustra cómo Lacán vio las dos escenas de "The Purloined Letter" como basadas en tres elementos claves:

> The first is a glance that sees nothing: the King and the police. The second, a glance which sees that the first sees nothing and deludes itself as to the secrecy of what it hides: the Queen, then the Minister. The third sees that the first two glances leave what should be hidden exposed to whoever would sieze it: the Minister, and

finally Dupin. (1171)

Pues, así el desdoblamiento de las acciones iguales de las dos escenas es clave a la estructura del cuento. "La muerte..." también se basa en el desdoblamiento. La casa Triste-le-Roy donde se resuelve la historia "abundaba en inútiles simetrías y en repeticiones maniáticas"; hay un dios Hermes de dos caras; todo "se multiplicó en espejos opuestos" (158).

Este espejismo y desdoblamiento sirve de motivo esencial del cuento, central a su réplica al cuento de Poe. Muchos críticos han notado que Lönnrot significa "rojo secreto," en una combinación de sueco y alemán, y que Red Scharlach es "rojo escarlata" o doble rojo, en una combinación de inglés y alemán. En sus notas a la versión inglesa, Borges indica que representan al mismo hombre, y de una manera el cuento constituye la historia de un suicidio (Bennett 272).

Podemos ver este desdoblamiento de antagonistas también en "The Purloined Letter." En muchos sentidos Dupin y el Ministro D. son dobles opuestos, como son Lönnrot y Scharlach. Los dos son matemáticos y poetas. En "La muerte..." Scharlach busca venganza porque Lönnrot ha encarcelado a su hermano. Juró "por el dios que ve con dos caras y por todos los dioses del fiebre y de los espejos" tener su venganza (160). La venganza de Dupin contra D. tiene que ver con un episodio en Viena que incluyó el hermano de D., con quien D. está confundido con frecuencia.

Entonces, podemos interpolar unas fórmulas que indican el espejismo revuelto de "The Purloined Letter" en "La muerte y la brújula":

(Dupin = D., Dupin <—> D) = (Lönnrot = Scharlach, Lönnrot <—> Scharlach)

En el sentido de buenos y malos podemos decir que

Dupin=Lönnrot y D.=Scharlach,

pero en el sentido de quién busca y consigue venganza en los cuentos

Dupin=Scharlach, y D.=Lönnrot.

Vamos a extender la idea a los propios escritores. Si aceptamos la idea que Poe tenía una visión esencialmente positiva del orden del universo, que podemos ver en sus obras filosóficas como "Eureka" y "Mesmeric Revelation," le podemos incluír en la fórmula

Poe=Dupin=Lönnrot

y Borges, con su opinión esencialmente pesimista de un universo incomprensible y caótico, tiene que estar en posición opuesta, pues

Borges=D.=Scharlach.

Los resultados indican que todos son iguales y a la vez en contra de todos los demás, y por extensión, de sí mismos. La conclusión tautológica, pero más interesante desde nuestro estudio es

Poe=Borges, Poe <—>Borges.

Esta fórmula responde muy bien a la idea que Borges escribió "La muerte..." como extensión de "The Purloined Letter." No cabe duda que las permutaciones que sugieren que todos son iguales y en contra de todos placería al escritor argentino. Como nota Sage, la parodia puede ser "parasitic or creative, and is often both"(172). "La muerte..." es en esencia un palimpsesto paródico, un simulacro que reemplace el original, el mapa que toma el lugar de la tierra que representaba. Borges ha apropiado la forma y los signos abstractos del cuento de Poe y los ha hecho suyos.

Esta alquimia cabalística no sólo se ve en el uso de los números y la geometría. Sugerimos que también podemos ver el concepto hasídico del Golem en "La muerte...." Ya sabemos que este mito judío era un

favorito de Borges—ve "Las ruinas circulares" y sobre todo el poema "El Golem." Para los hasidim, Adán era el primer Golem, el homónculo de barro en que Dios sopló la vida, diciendo su Nombre Absoluto. En *Conversaciones*, Borges cuenta una leyenda en que un rabino da vida a su Golem al escribir una palabra de cuatro letras en su frente—como el Tetragrámmaton que usó Dios con Adán. Esta palabra es EMET, la verdad. Cuando crece el Golem hasta el punto que el rabino no lo puede controlar, borra la primera letra, el Aleph, y sólo quedan tres, MET, la muerte (186-87). De la misma manera, en "La muerte...," Borges da vida a su Golem, Lönnrot. Este busca su verdad a través de los cuatro puntos cardenales, pero cuando llega a la verdad, descubre que sólo había tres elementos—crímenes— y con tres, tiene que morir.

Entonces, podemos ver que Borges se ha apropiado de la obra de Poe, cambiándola, y haciéndola suya. Es de una pieza con la filosofía literaria del argentino:

> La originalidad...reside en generar funciones nuevas, en acuñar nuevos significados con los viejos y en derivar de ellos significados no contenidos en esa materia prima de la cual se parte.... Esta estratificación de unidades semióticas que obliga a la literatura a generar nuevas formas y sentidos a partir de los viejos es su razón de ser, y a ella alude Borges en la imagen del palimpsesto y en la idea de la literatura como un libro único escrito por un solo autor. (Alazraki 20)

Borges entendía la fuerte ironía de esta situación. En "El inmortal" escribe: "Nadie es alguien, un solo hombre es todos los hombres. Como

Cornelio Agrippa, soy dios, soy filósofo, soy demonio, y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy "(*El Aleph* 23). Sage ha escrito que el parodista "is often an ironist, affecting admiration of the style he borrows and distorts" (173). Creemos haber mostrado varias maneras en que Borges utiliza y distorciona la obra y el estilo de Poe, y las implicaciones de estos cambios para el autor argentino. Su parodia de "The Purloined Letter" con todos sus juegos de espejismo, es, de veras, "a mirror of a mirror, a critique of a view of life already articulated in art" (Sage 173).

Eric Thau
University of California, Los Angeles

OBRAS CITADAS

Alazraki, Jaime. *Versiones, inversiones, reversiones*. Madrid: Gredos, 1977.

Alifano, Roberto. *Conversaciones con Jorge Luís Borges*. Buenos Aires: Atlántida, 1984.

Bennett, Maurice. "The Detective Fiction of Poe and Borges." *Comparative Literature* 35 (1983), 266-75.

Borges, Jorge Luís. *El aleph*. Santiago de Chile: Ercilla, 1984.

—. *Ficciones*. Madrid: Alianza Emecé, 1990.

—. *Borges, oral*. Ed. Belgrano. Buenos Aires: Emecé, 1979.

Irwin, John T. "Mysteries We Read, Mysteries of Rereading: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story; Also Lacan, Derrida and Johnson." *MLN* 101 (1986), 1168-215.

Poe, Edgar Allen. *The Annotated Tales of Edgar Allen Poe.* Ed. Stephen Peitham. New York: Avenel, 1981.

Prieto Inzunza, Angélica. "'La muerte y la brújula': Una lectura paródica del relato policial." *Texto Crítico* 13 (1987), 79-91.

Sage, Lorna. "Parody." A *Dictionary of Modern Critical Terms.* Ed. Roger Fowler. London & N.Y.: Routledge, 1987. 172-73.

Solotorevsky, Myrna. " 'La muerte y la brújula', parodia irónica de una convención genérica." *Neophilologus* Oct. 1986, 547-54.

Toloyan, Khachig y Aden W. Hayes. "The Cross and the Compass: Patterns of Order in Chesterton and Borges." *Hispanic Review* 49 (1981), 403.

Mester, Vol. xxiv, No. 2 (Fall, 1995)

El poder de la escritura: una alegoría del juego de ajedrez en *Urraca* de Lourdes Ortiz

> Chess, the game/art/science which has endured well into its second millennium, is far from being a cold, intellectual exercise. It is a pursuit crammed with tension and emotion, a struggle and a fight whose object is not only to win but to also create beauty and lasting truth. The endless post-mortems in chess, unlike other games where winning or losing is the central fact, are symptomatic of this everlasting search.
>
> —*The World of Chess*, Anthony Saidy & Norman Lessing

Muchos críticos han resaltado el hecho de que en los últimos años en España ha habido una gran variedad de textos publicados, siendo la novela histórica una de estas manifestaciones frecuentes. La novela *Urraca* de Lourdes Ortiz es un ejemplo de tal manifestación y ha sido analizada desde su perspectiva de metaficción literaria, su vuelta a la historia como tema y la disquisición entre el poder y la escritura, entre otros temas. En este trabajo me propongo a señalar cómo la obra no tan sólo subvierte las convenciones narrativas referente a la historia, sino que también hace una subversión de símbolos y alegorías.

Considero la novela *Urraca* de Lourdes Ortiz como una metaficción

literaria, su vuelta a la historia como tema y la disquisición entre el poder y la escritura, entre otros temas. En este trabajo me propongo a señalar cómo la obra no tan sólo subvierte las convenciones narrativas referente a la historia, sino que también hace una subversión de símbolos y alegorías.

Considero la novela *Urraca* de Lourdes Ortiz como una metaficción historiográfica de acuerdo a las características designadas por Linda Hutcheon en su obra *A Poetics of Postmodernism*. En este texto Hutcheon une estos dos términos conocidos como lo son la metaficción y la historiografía para designar un tipo de discurso específico que para ella es característico de la posmodernidad. Debido a que *Urraca* tiene rasgos tanto de metaficción como historiográficos, creo que los planteamientos de Hutcheon son la base teórica más acertada para el análisis de este texto que cronológicamente está inserto dentro de la posmodernidad.

Teniendo este marco teórico resaltaré cómo el personaje principal, Urraca, subvierte convenciones narrativas, incluyendo la alegoría del ajedrez tan utilizada en el medievo, y cómo a su vez esta figura retórica enfatiza el discurso del poder de la escritura. Algunas críticas han señalado y comentado brevemente la función del ajedrez en la novela, pero en este trabajo procuraré profundizar en la alegoría en sí, tanto en su función temática o de lectura, como en su función estructural, o de escritura dentro de la obra. Para esto tomaré el concepto de alegoría y alegoresis propuesto y definido por el medievalista Paul Zumthor, expuesto en su texto *Le masque et la lumière*. En esta obra Zumthor distingue dos funciones dentro de la alegoría: la de la alegoría, que es un modo de lectura, y la de la alegoresis, que es un modo de escritura. Demostraré cómo estos dos términos pueden ser ejemplificados en *Urraca* puesto que la alegoría del ajedrez va más allá del intento de

dilucidar un subtexto en la narrativa; también sirve para la escritura misma, o el proceso de escribir de Urraca.

Ha habido muchos análisis acerca de la interrelación entre la historia y la ficción. De hecho, la 'Historia' ha pasado por diferentes definiciones a través de la historia. Desde los relatos de los conquistadores españoles, donde la crónica y la visión religiosa-fantástica se entremezclaban, hasta el concepto de historia decimonónica, que es la de una narración de hechos cronológicos y objetivos. ¿Qué cosas tienen en común la historia y la ficción, especialmente en los textos que se están produciendo actualmente? Según Linda Hutcheon ambos son construcciones lingüísticas, buscan más la verosimilitud que la verdad objetiva, tienen convenciones en su forma narrativa, no son transparentes en términos de lenguaje o estructura y son intertextuales. Todos estos puntos se encuentran también en lo que ella llama la metaficción historiográfica.

La metaficción historiográfica propone que tanto la ficción como la historia son en sí términos históricos, cuyas definiciones e interrelaciones están determinadas históricamente a través del tiempo. Un ejemplo de esto es la visión de Aristóteles. El decía que el historiador sólo podía escribir lo que ya había pasado, pero el poeta podía escribir lo que quizás podría haber pasado. Hoy en día, en forma general, se admite la noción clásica de que la historia es algo aparte de la ficción. Sin embargo, hay muchos teóricos que toman con escepticismo esta división tan tajante, pues tanto la historia como la ficción aún se entremezclan en nuestros días. Según Hutcheon la literatura posmoderna ha mantenido esta paradoja y ambigüedad en sus discursos narrativos. Hutcheon explica: "It is part of the postmodernist stand to confront the paradoxes of fictive/historical representation, the particular/the general, and the

present/the past" (106).

Otro elemento recurrente en la literatura actual es la disquisición metatextual, es decir, el texto que es auto-consciente y se refiere a su propio acto de escritura. Es evidente que *Urraca* es un texto que versa sobre el proceso de la escritura y se trata de un personaje histórico. *Urraca* comparte muchos rasgos con la metaficción historiográfica, pues pretende fundir historia con ficción y arguye sobre esto. Es interesante el hecho de que aunque en la novela hay un intento de recuperar una historia pasada, lingüísticamente es anacrónica. Mantiene el lenguaje moderno y no pretende ser una copia fiel de un pasado medieval histórico. En este sentido el texto mismo resulta una paradoja, pero esto no mengua su valor sino que lo ubica en la corriente literaria que está presente en nuestros días: la posmodernidad. Este término es muy ambiguo y aún no hay concenso entre los críticos en cuanto a su definición, lo cual afirma uno de sus rasgos primordiales, que es la pluralidad, el de no poder ser definido de una sola forma. Se habla de diferentes características de lo posmoderno, en las que se hallan el eclecticismo, auto-referencialidad, fragmentación, pastiche, ironía, parodia, alegoría, superficialidad, juego, y mezcla de lo popular y lo elitista, entre otras. Tomando en consideración el eclecticismo, se dice que un rasgo de los discursos actuales o posmodernos es que tienden a unir discursos que antes se catalogaban de forma separada. Esto trae la paradoja de muchos textos posmodernos.

Urraca, como metaficción historiográfica, ficcionaliza unos hechos históricos de la época medieval de España y de una reina de la cual no se sabía gran cosa o la 'Historia' no le prestaba importancia. El personaje de Urraca quiere escribir una crónica y está consciente de las convenciones literarias de esa 'Historia' como un relato cronológico de

datos históricos verificables. Pero su subjetividad se impone y su escritura se fragmenta, perdiendo linealidad y dando datos que usualmente no se encuentran en crónicas históricas. Urraca se contradice. Ella comenta la dificultad de su tarea al decir: "Cada vez que la historia requiere un orden, una cronología, unos hechos, la pluma pesa y siento la nulidad de mi tarea" (70).

Urraca comenta y analiza su postura ante la escritura en múltiples ocasiones, y tiene conciencia de la importancia de su voz femenina ante la imposición de una historia que no sea la de ella. Urraca dice: "...ellos escribirán la historia a su modo; Urraca tiene ahora la palabra" (10); pero a la vez habla de que está: "reinventando mi historia" (46), dando a entender que quizás la narración no es completamente "verdadera," pero sí es verosímil. Las contradicciones se hacen patentes como cuando recuerda: "Una crónica no debe detenerse en sentimientos y en personajes secundarios" (44), y añade: "Mi crónica debe ser contenida, respetuosa y, atenerse, tan sólo a sucesos y batallas" (77); pero afirma: "Me doy cuenta de que las crónicas, Roberto, son siempre incompletas, mentirosas..."(63). Aquí justifica su deseo de reinventar su historia. Ella comprende la tradición de la escritura histórica en su necesidad de datos, linealidad, objetividad, pero a la vez se da cuenta de que todo relato mediatizado por un narrador subvierte esa historia que se quiere mantener como objetiva. Por lo tanto, los dos modos de escritura, ficción e historia, se funden en la narración para crear algo diferente. Esto es la metaficción historiográfica.

Se ha visto cómo Urraca está consciente de la problemática de la historia y la ficción. Urraca quiere escribir una crónica lineal, objetiva, "real." Sin embargo, su subjetividad permea todo y la linealidad se rompe porque la memoria y los recuerdos no vienen en orden. Quizás

esto la aleja del discurso histórico prevalente en su época pero no de su propósito que es el de contar su historia. Hutcheon menciona: "Freed of the linear succession of history writing, the poet's plot could have different unities" (106). Lo que da la unidad en la metaficción historiográfica no es la "verdad de la historia" sino la verosimilitud de ella. Lo importante no es una sola verdad, sino todas las verdades posibles.

Ficción e historia se cruzan constantemente mientras Urraca escribe. Ella no sólo brinda datos y nombres históricos, sino que escribe de sus sentimientos, amores y relaciones íntimas. Sabe que no debe hacerlo, pero no puede dejar de hacerlo. Su propósito meramente histórico se va perdiendo a medida que escribe y habla con el monje Roberto, su interlocutor. La importancia de la 'Historia' disminuye y su propósito cambia. Hutcheon comenta: "...for the process of narrativization has come to be seen as a central form of human comprehension, of imposition of meaning and formal coherence on the chaos of events" (121). Esto se muestra en la novela porque de un deseo de establecer su verdad, de ser inmortal y lograr la fama a través de la escritura, pasa a una mera catársis, a un análisis de sí misma y de sus acciones.

Esta necesidad de escribir su propia historia, o podemos decir su propia novela, es una forma de mantener su poder. Cuando Urraca se pone a escribir ya no es reina y no tiene el poder del mando, pero sí tiene el poder de la escritura. Tiene la facultad y el medio de hacer 'Historia' de una forma directa, no tan sólo de inscribirse en ella como cuando tenía la autoridad de mando y era una figura política. Ella quiere producir su 'Historia', y eso le dará posteridad. Mas no puede apartarse de la Urraca mujer y la escritura se convierte en poder de seducción. Urraca siente que es imposible escribir sin interlocutor. Al principio, en

su papel de reina, el interlocutor es la 'Historia' y también las personas que escucharán a los juglares contar su historia. Ella explica que el proceso de su escritura es: "para que los juglares recojan la verdad y las transmitan de aldea en aldea y de reino en reino" (10). Luego, en su papel de mujer, el interlocutor es el monje Roberto. Es esta multiplicidad en su ser y en su texto lo que problematiza la posibilidad de un conocimiento histórico exacto y de que haya contradicciones sin resolver. De esta forma subvierte las convenciones narrativas tanto de la historia como de la ficción. ¿Cómo se refleja en el texto la subversión a las convenciones?

Para Urraca tanto el reinar como el escribir su historia es una subversión de las reglas de su tiempo. Ella escribe desde el punto de vista femenino, y a la vez del monarca. Ella es el rey y la reina fundidos en uno. Su intento de escribir historia cuando la historia era (y todavía es) escrita por el varón, es un reto a la historiografía de su época. Ella dice: "...y sé que necesito recuperar la gallardía, el orgullo, para que mi crónica sea tal y no lagrimeo de mujercita angustiada" (95). El que ella asuma la escritura es un dasafío a la tradición, a la 'Historia'. Urraca entra ideológicamente en una batalla contra las formas establecidas. Elizabeth Ordóñez añade: "...she must struggle to make her own word credible, a mark of authority in an environment largely shaped by a masculine drive for power and cultural-spiritual hegemony... Urraca challenges official accounts of history by forcing us to view persons and events in a manner to which we have not been accustomed by standard or traditional historiography" (142).

Como mencioné al principio Urraca subvierte tanto las convenciones narrativas referente a la historia como la de símbolos y alegorías. Robert Spires ha estudiado muy certeramente esta subversión con el símbolo

de la araña en la novela. Spires explica:

> The subversion involves three symbols: the spider, the web, and the cave. Playing the role conventionally as the femme fatale- "la araña" -is Roberto. His duty is to weave rather than to penetrate the hymen -"tela protectora"- and to guard a vaginal as opposed to phallocentric universe- "la cueva." Urraca has turned the male symbolic order upside down. She was never as powerful as queen as she is now as author. (294)

También esta subversión está íntimamente ligada a la alegoría del juego de ajedrez en la narración. Ella no tan sólo pone en jaque la historia y la representación de la historia, sino también al detallar sus batallas históricas con un alegórico juego de palabras, forma intrincadas líneas narrativas que se yuxtaponen y se cruzan en un movimiento semejante a la pieza de la reina del ajedrez.

> We have not yet spoken
> of the woman.
> She sitteth at the top
> of the high places
> of the city.
> She is clamorous and
> willful in her way.
> She girdeth her loins
> with strength.

Her feet abide not in
her house.
She moveth in all
directions and turneth
about her.
Her evolutions are
wonderful, her ardor
untiring,
How beautiful are her
steps across the plain!

— Poeta árabe, siglo XII hablando de la pieza de la reina en el ajedrez.

Una alegoría es una figura retórica mediante la cual la denotación refiere a un significado oculto y más profundo, es decir la connotación. La alegoría del ajedrez era muy usada durante el medievo. De primera intención representaba la sociedad estamental de la época, pero eso no es todo. El tablero de ajedrez representa un sistema de poder. Es el juego real (de realeza) de la vida y está catalogado como parte de los juegos de guerra. El ajedrez es un desafío, un reto. Se consideraba un juego para la realeza, para los iluminados y los intelectuales.

Físicamente el juego consiste en un tablero de 64 cuadros blancos y negros que simbolizan las dualidades fundamentales y sus complementos: lo negativo/lo positivo, lo pasivo/lo activo, la luna/el sol, la mujer/el hombre, el tiempo/el espacio, etc. Las piezas que se preparan para la guerra en cada lado son un rey, una reina, dos obispos, dos caballeros, dos castillos y ocho peones. Un peón puede lograr convertirse en reina cuando llega a la octava línea. En sus orígenes no existía una pieza femenina. Era un juego mayormente de varones para

varones. Cuando por fin apareció la pieza de la reina, su movimiento era muy limitado, no tenía el poder que la pieza tiene hoy en día. En la actualidad la reina es la más poderosa pieza en el tablero. Puede moverse en cualquier dirección: horizontal, vertical y diagonal. En tableros primitivos donde no había reina, la pieza existente era la del sabio. El ajedrez llegó a España primero que al resto de Europa por los árabes. Y cabe resaltar el hecho de que para ellos el jaque-mate no era necesariamente la muerte del rey, sino que representaba su derrota, deshonra o deposición. Ahora, sin rey no hay juego. El deber de la reina es proteger al rey.

Esta alegoría permea toda la novela tanto a nivel temático como a nivel estructural. Paul Zumthor ha estudiado esta figura retórica y conviene con otros teóricos de que la alegoría es multifacética. Para Zumthor inicialmente la alegoría es un modo de lectura. Se funda sobre un conjunto de ideas confusas de donde sale una convicción mayor. El lenguaje conlleva un doble significado, resguarda una "verdad" paradigmática. La lectura alegórica recurre a analogías que no pueden estar aisladas de una verdad moral y empírica, pero que a la vez es movible. La alegoría en sí engendra un modo de escritura, y esa es la alegoresis. Ambas son complementarias. Zumthor resume:

> L'allegorie (lecture) et l'allégorèse (écriture) demeurent, en dépit des distinctions nécessaires, étroitement liées l'une á l'autre. L'écriture engendre la lecture et vice versa; en chacun de ses instants successifs se constitue l'instance oú se conjoignent les facteurs de cette double opération, concourant á la production du discours. (84)

La alegoresis parte de una verdad, y a su vez engendra lo que Zumthor llama "littera" o literatura. Esta literatura, que es constituída por medio de la metáfora, se articula de varias maneras. A veces es con el uso de nombres emblemáticos o con ciertas formas de prosopopeya o personificación. Toda alegoresis implica una narración, mientras que la alegoría en sí es el símbolo que representa otra lectura. Características de esta alegoresis son: "...l'allégorèse refuse toute mimesis: elle promeut un discours à dessein ambigu, qui ne soit assimilable ni à celui du chroniqueur ni à celui du logicien; elle fracture la continuité des apparences, afin de libérer, dans la parole, la parabole" (81). La alegoresis se construye de momento a momento, no es un discurso de causas y efectos.

Sin embargo, la alegoría puede tener sus problemas, ya que la alegoría expone la base ficticia de una narración por su misma ambigüedad. Debido a que hay una separación entre lo que el texto dice, la ficción, y lo que significa, la "verdad," puede haber problemas. Jon Whitman, sin utilizar los términos de Zumthor pero haciendo una diferencia entre la alegoría interpretativa y la de composición, resalta el posible problema de la alegoría cuando dice:

> This very obliquity...relies upon an assumed correspondence between the fiction and the truth. The apparent meaning...only diverges from the actual one in so far as they are compared with each other. In these conflicting demands—the divergence between the apparent and actual meanings, and yet the correspondence between them—it is possible to see both the birth and the death of allegorical writing. (2)

Lo mismo sucede con lo que él llama alegoría de composición y explica que es escencialmente una técnica retórica o gramática que personifica conceptos abstractos y formula una narración alrededor de ellos. Lo cual hace que: "Allegory never produces a 'definitive' much less a 'perfected' text. It rather achieves various states of equilibrium, adjusting to uneven and overlapping pressures and constantly susceptible to disequilibrium and readjustment" (10). Esta explicación de una figura retórica sirve para explicar también la estructura de la crónica que está tratando de hacer Urraca.

En el texto se hace patente la constante mención del ajedrez. Desde su niñez el ajedrez era parte de la vida de Urraca. Recuerda de su padre: "mientras mi padre jugaba al ajedrez y ampliaba fronteras" (141). Lo vió hasta perder una batalla por un tablero de ajedrez. Todo lo que ella aprendió referente a la gobernación y referente al ajedrez lo aprendió de su padre. El era quien solía decir: "El reino es como un tablero" (99). La alegoría muestra en un primer nivel que estamos ante una época medieval con un gobierno semejante al representado en un juego de ajedrez.

Temáticamente su historia se cuenta asemejando el juego de ajedrez con su vida. Por lo tanto, hay una personificación de la alegoría con Urraca. Esto se demuestra al detallar cómo ella vivió literalmente un juego de ajedrez y de ahí el paralelo con su vida. Ella misma concede que su vida era: "episodios de una larga partida de ajedrez" (112). La alegoría que se repite vez tras vez en la novela, sirve para representar su historia. Ella fue un guerrero que escogió la batalla. Tuvo dos caballeros que la protegieron: Gómez González y Pedro de Lara. Después de su matrimonio con Alfonso vivía entre dos castillos o reinos: León y Aragón. Consultaba dos obispos poderosos: Gelmírez de

Galicia y Bernardo de Salvatat, de Toledo. Tuvo sabios consejeros: Poncia y Cidellus. Urraca aprendió las tácticas de cuándo callar, cuándo atacar y cuándo defenderse.

Su vida fue un desafío ante aquellos que querían quitarle el poder y ella sabía cómo jugar la partida. Varias fueron las tácticas usadas por ella. Urraca tenía plena conciencia de su necesidad de ser un ente andrógino para sobrevivir. Es la subversión del juego mismo donde la reina tiene poderes de rey o quizás el recuerdo de que un peón puede llegar a ser reina. Urraca tiene cualidades femeninas que usa para su propósito, especialmente la seducción, y tiene cualidades masculinas, como su rol de soldado, que le permite ir a batalla con los otros hombres. Ella dice: "y nace el andrógino purificado que supone la unión de los contrarios. Yo Urraca, emperatriz mujer y hombre.... Yo seré ese Andrógino, ya que no de cuerpo, sí en espíritu y voluntad" (163).

En la novela Urraca no tan sólo toma las riendas de un reino y lo maneja como si estuviera jugando al ajedrez, sino que toma las riendas de la escritura. El papel de la escritura también había sido importante para ella desde que era una niña. En el texto se ve cómo la escritura es un juego de palabras que ella aprendió con Cidellius que le decía:

> ... delante del papel vacío juega con las letras, mézclalas, permútalas, trastócalas, hasta que tu corazón se exhalte, y cuando te des cuenta de que de esa combinación surgen cosas nunca antes dichas ni sabidas, cosas que jamás hubieras podido conocer gracias a la tradición, concentra tu mente y permite que fluya la imaginación. (154-55)

Así que ella estaba consciente desde pequeña del poder de la escritura y de su calidad de juego, al igual que el ajedrez. ¿Cuál es la actitud de Urraca ante su texto? ¿Cómo se enfrenta a su propia escritura? Es interesante el hecho de que ella se preparó para la vida, y es como se prepara al narrar, como si fuera a jugar una partida de ajedrez. Dice:

> Esa ha sido tu desdicha, siempre, desde que eras niña: contemplar la realidad como un tejido, donde causas y efectos se entrelazan; efectos que pueden propiciarse, causas que se pueden desentrañar, analizar... y además ese formidable don, que te ha permitido calar en el corazón del otro, intuir sus debilidades, prever sus expectativas, meterte en su mente y en sus venas, adivinar su pensamiento. (181)

Urraca aquí recuerda a una jugadora ante el tablero. Sus analepsis y prolepsis son estrategias del juego para romper con la noción de linealidad de la historia, algo que es frecuente en las narraciones que usan la alegoría como se mencionó anteriormente. Y ese poder de movimiento, en este caso textual, lo tiene la reina en el tablero. Las vivencias de Urraca yuxtapuestas en la narración en todas sus manifestaciones: niña, mujer, reina, prisionera, cronista, establecen líneas paralelas "semánticamente contrastantes que permite unir los sucesos horizontal y verticalmente" como muy bien señala Biruté Ciplijauskaité (155). Lo que esta crítica no se había percatado al describir estructuralmente la novela era que a su vez estaba describiendo un tablero de ajedrez. Y así es la escritura de Urraca. No es que: "Al juego de ajedrez se sustituye el juego de combinar las lectras y las palabras"

(154) como afirma Ciplijauskaité, sino que lo que se detalla en la narración es el producto de la alegoresis del juego de ajedrez. Es la escritura misma fragmentándose como suele ocurrir con la alegoresis.

Hay otras maneras en que la alegoresis es palpable en el proceso de escritura. Urraca comenta: "Yo soy el azufre y el mercurio, yo, la reina. Lo pasivo y lo activo, la luna y el sol" (164). En esta cita Urraca parece estar leyendo la definición del significado simbólico del tablero de ajedrez. Otro aspecto que también aprendió de Cidellus y que se asemeja al tablero de ajedrez es cuando éste le dice: "La letra y el número encierran la energía" (154), recordando esto que cada cuadrado del tablero de ajedrez tiene una numeración que combina las letras del nombre de la pieza que está haciendo la jugada y los números del cuadrado al que va la pieza en movimiento.

El juego de ajedrez tiene una implicación histórica en la novela al describir los estamentos medievales y la importancia de la guerra. Mas su implicación mayor en el texto es que es un juego de palabras en un discurso que quiere implementarse como el verdadero. Implica tanto el tema de la novela ya que se asemeja el juego de ajedrez a la vida de Urraca (este es el plano alegórico de cómo se lee), pero también a la estructura de la novela, de cómo se escribe (este es el plano de alegoresis). El ajedrez es un juego de tácticas y de poder. Es quién vence a quién por medio de la argucia. Urraca sabe que quien sabe jugar gana, que quien tiene la palabra tiene el poder, y ella tiene el poder porque tiene el conocimiento de cómo jugar. Nina Molinaro explica:"...power is essentially discursive: it produces discourse which is, in turn, connected with the production of truth and knowledge" (47).

El poder es un desafío que Urraca asume al igual que la escritura. El primer propósito para el discurso de Urraca es para establecer su

poder sobre la historia, luego, es un medio para la seducción de Roberto. El texto se convierte en sexo para tener el poder sobre un elemento masculino que puede darle el sello de veracidad a su escritura, necesaria en la época. Pero también es una forma de revisar sus pasadas jugadas, de qué fue lo que hizo mal. De la misma forma en que ella anticipaba las jugadas de los otros, ahora ella está analizando desde un punto presente sus jugadas anteriores. Y de su perspectiva presente se recrimina usando el lenguaje del ajedrez: "he fallado; bajé la guardia; perdí un peón o una torre, cuando la partida aún estaba sin decidir y, en este jaque mate final, constato que no supe aprovechar del todo las enseñanzas de mi padre" (16).

El final de la novela resulta ambiguo. Hutcheon comenta que: "Postmodern fiction suggests that to re-write or to re-present the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological" (110). Urraca da a entender que ella se suicidará, lo cual parece contradictorio con sus planes justamente anteriores. El último capítulo mantiene los vaivenes emocionales del personaje. Urraca sigue contradiciéndose. Cuando le notifican que su hijo el rey la ha mandado a buscar, piensa en irse del convento y menciona: "Y mi crónica va a quedar incompleta..." (179). Está contenta porque "se me devuelve la posibilidad de movimiento"(180). Aparentemente la reina va a poder hacer más jugadas, no está fuera del juego aún. Cuando ya está presta a asumir su rol de reina, reniega de él y dice: "yo ya no voy a luchar" (186). Pero más tarde: "Pero yo voy a ganar una vez más" (188), y piensa que Roberto es el que debe seguir la crónica. Mas al final dice: "Pero ya es muy tarde" (194). Esta es la parte de la resistencia perenne en toda relación de poder. Según Foucault:

> There is a plurality of resistances, each of them a special case: resistances that are possible, necessary, improbable; others that are spontaneous, savage, solitary, concerted, rampant, or violent; still others that are quick to compromise, interested, or sacrificial; by definition, they can only exist in the strategic field of power relations. (96)

Urraca se resiste continuamente durante su relato. Desde cuando deja de escribir y comienza a hablar y le es imprescindible que Roberto esté presente para escucharla, hasta casi el final cuando no decide qué hacer. Esta ambivalencia de Urraca se debe a que está dividida, es un ser sin unidad. Es mujer y es reina, y ambos roles no pueden ser complementarios. Su necesidad de juego se impone pero se desvanece casi simultáneamente. Su desequilibrio se muestra en su escritura. La alegoresis en su estado desestabilizador se acentúa al final de la narración cuando la "reina" pugna con la "mujer y madre." Su ser está fragmentado, al igual que su escritura.

Urraca finaliza sin concluir ella misma su crónica. La sociedad no le permite una unión y ganar. El telos se aplaza; su crónica no es concluyente. Decide que Roberto será el encargado que terminar su crónica y por lo tanto, sabe que su posteridad e inmortalidad ya están aseguradas. No tan sólo por el hecho de que un varón le dará legitimidad a la escritura de acuerdo a los cánones de la época, sino por otro texto, el escultórico hecho por Gelmírez en la catedral, y del cual ella se jacta: "la mujer adúltera reina en tu catedral; tú me has igualado al Altísimo, sin proponértelo" (125).

Urraca está consciente de su imposibilidad de lograr una coherencia

en su persona y en su escritura de acuerdo a las reglas establecidas. Por ende, decide hacer una última subversión. Decide abandonar el juego. Al no tener esperanza de resumir su poder real, abandona el poder de la escritura. Su final es decidido por ella misma, no es decidido por el rey. Ella asume su destino, no le es impuesto por otros. Sabe que no podría proteger al rey, el que está de su lado pues es su hijo, como sería su deber. Su reacción sería la de seguir viéndolo en el lado contrario, imponiéndose en ese infinito tablero de batallas. Ella sabe que: "puedo moverme de un lado para otro y puedo en un momento determinado dar jaque al rey" (97), pero esta vez el rey es de su misma sangre. Y por esta razón Urraca se prepara a morir.

Urraca es una metaficción historiográfica cuya voz femenina destaca la imposibilidad de una cohesión completa entre la ficción y la historia, la cual revierte en el análisis de sí misma que hace Urraca destacando sus ambigüedades y contradicciones. A la vez su proceso de escritura se desarrolla a partir de la alegoría del ajedrez y su personificación en la vida de una monarca. En la alegoría o lectura se destacan las analogías de este juego de guerra y la vida de Urraca. Urraca conocía las tácticas del juego de ajedrez y las puso en práctica cuando tenía el poder durante su reinado. Su error fue no mantener las reglas. En la escritura o alegoresis se utilizan las diversas voces e historias de Urraca que se cruzan en un entramado de líneas que asemejan un tablero de ajedrez y un juego de palabras astutamente mezcladas para conseguir su propósito. Urraca se presenta tanto en su reinado como en la escritura como una jugadora.

Es importante señalar que tanto la metaficción historiográfica como la figura retórica de la alegoría comparten la problemática del desequilibrio interno entre la ficción y la "verdad" que se quiere

imponer o dejar traslucir. Urraca comprende la dificultad de la escritura y señala las diferencias entre una crónica de su reinado y una confesión de sus hechos personales. La escritura es el juego que usa Urraca para conseguir la inmortalidad según sus términos. Es la demostración de su poder de ser parte de la "Historia." Luego en su resistencia se circunscribe a táctica de seducción, pero nunca abandona su primer propósito puesto que Roberto será el encargado de su crónica. El monje hará legítimo su legado, lo hará verdadera crónica.

Michele C. Dávila Gonçalves
University of Colorado at Boulder

OBRAS CITADAS

Ciplijauskaité, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-85):Hacia una tipología de la narración en primera persona.* Barcelona: Anthropos, 1988.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality, vol. 1: An Introduction.* New York: Vintage, 1990.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction.* New York: Routledge, 1991.

Molinaro, Nina L. "Resistance, Gender, and the Mediation of History" in Pizarnik's *La condesa sangrienta* and Ortiz's *Urraca. Letras Femeninas.* 19 (1993): 45-54.

Ordóñez, Elizabeth J. *Voices of their Own: Contemporary Spanish Narrative by Women.* London: Associated UP, 1991.

Ortiz, Lourdes. *Urraca.* Madrid: Debate, 1991.

Spires, Robert C. "A Play of Difference: Fiction after Franco." *Letras*

Peninsulares 1 (1988): 285-98.

Whitman, Jon. *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*. Massachusetts: Harvard UP, 1987.

Zumthor, Paul. *Le masque et la lumière: La poétique des grand rhétoriqueurs*. Paris: Seuil, 1978.

Mester, Vol. xxiv, No. 2 (Fall, 1995)

Lo grotesco humorístico en *Pantaleón y las visitadoras*

En su estudio de la poesía de Browning, Lily Bess Cambell menciona que el arte en su forma más antigua no fue otra cosa que caricatura y desde muy antiguo, los jefes de tribus y guerreros se complacían en burlarse de sus enemigos y los representaban en una forma grotesca (6). Notamos que lo grotesco está relacionado con la deformación y en general con toda lectura que presenta un desafío a los conceptos de orden y lógica. Henryk Ziomek nos dice que en el siglo XX no solamente se designa como grotesco a lo que es deforme o fantástico sino también a los actos o expresiones que ponen de manifiesto los aspectos sórdicos y repulsivos de la vida. Grotesco es todo lo que se percibe como grosero, estrafalario, disparatado y extravagante. El crítico concluye:

> El término grotesco se refiere a cualquier cosa o idea que exceda lo regular o lo normal; incluyendo las cosas que no pertenecen al mundo ordinario, o sea las no comprendidas. Las ideas, la gente, los objetos que están incongruentemente compuestos o mal proporcionados, caben dentro del género que abarca lo fantástico, ridículo, caprichoso, extraño y extravagante. (207-8)

Kenneth Burke, según la presentación de Ziomek, sostiene que lo grotesco consiste en la contemplación de lo espantoso mediante el alivio que el humor provoca. Considera lo grotesco como un elemento que rebasa el humor. También nos dice que mientras el humor, siguiendo los principios de la congruencia, tiende a oponer un valor en otro valor, lo grotesco viola estos principios, invirtiéndolos y así constituye en sí mismo únicamente una perspectiva a través de la incongruencia. (Ziomek 16)

La intención de este ensayo es mostrar que Vargas Llosa, valiéndose del humor con subrayados grotescos, quiere criticar el aspecto negativo de la sociedad, presentando los canones (valores e instituciones) de la sociedad peruana ridiculizados y rebajados. La forma que se presenta ante nuestros ojos provoca nuestra risa, pero lo grotesco resulta de la falta de respeto que se atribuye a estos organismos; cómo público, llegamos a un rechazo total de la seriedad de esos valores.

Mediante el uso del humor, el lector se distancia de la realidad y se divierte. Esta separación permite que el público se dé cuenta que no todo es producto de la ficción, y que las situaciones que observamos se aproximan a la realidad. Para culminar su propósito, el autor cambia su estilo de presentar un humor serio, como lo vimos en la *Ciudad y los perros* (1962). En *Pantaleón y las visitadoras* (1973) introduce esta nueva técnica de presentar lo humorístico con toques grotescos. Refiriéndose a su obra, Vargas Llosa expresó:

> En Pantaleón he usado un tipo de humor tosco y directo, tratando de sacarles la vuelta a una serie de tópicos, porque eso me permitía hacer más persuasivas y verosímiles unas situaciones truculentas y absurdas.

(Wolfgang 217)

El autor se burla de los canones serios como la moral sexual, la milicia y la religión, tópicos que por su naturaleza se deberían de presentar delicadamente, él nos los sirve de la forma más irrespetuosa para provocar nuestra risa. Lo grotesco resulta de la ridiculización de los valores mismos y la superposición que hace de ellos. Clara A. Lomas nos ejemplifica:

> La crítica que surge del texto, en torno al papel de los militares, ya no asume un tono serio y acusatorio sino uno humorístico basado en exageraciones ridículas. Vale decir que la crítica que se manifiesta en *Pantaleón y las visitadoras* es una que señala los efectos del imperialismo económico y cultural en el Perú. (114)

La selva peruana se convierte en un gran escenario de caos sexual. Este lugar tropical por su naturaleza misma es un lugar intrincado y confuso. El autor toma Iquitos como un microcosmos de la región selvática, y de la sociedad peruana en general. Vargas Llosa no pudo escoger un lugar menos propicio para producir el desorden sexual. La selva en la tradición popular es muy conocida como un lugar "ardiente," y el escritor introduce esto con el propósito que el lector peruano se sienta identificado con la expresión. Así que el autor, conocedor de esto, utiliza este ambiente no civilizado como escenario de un caos sexual.

En los comentarios que se realizan entre los personajes podemos deducir lo que ocurre: "Cuarenta y tres embarazadas en menos de un año . . . . soldados que llegan a la selva se vuelven un pinga loca" (17).

Pero este ambiente no solamente está produciendo una metamórfosis en los soldados, sino que ellos se han convertido en violadores agresivos e incontrolables. El pensar que el "clima" y la "comida" sean la causa de cambios rotundos en el ser humano nos produce risa, pero al mismo tiempo lo grotesco resulta de la destrucción de los valores morales.

Pantaleón también experimenta este cambio al pisar la tierra verde; esto nos sorprende ya que, antes de ir a su misión secreta, él era un esposo modelo y un hijo ejemplar. Su inocencia es como la de un niño hasta el punto que necesita el trato de "hijito." Apreciamos esto en una escena cuando Pochita reclama a Pantaleón su infidelidad. La madre se acerca a su hijo como a un niño pequeño: "Cierra los ojitos, abre la jetita-avanza un taza humenate, frunce la boca la señora Leonor. Y ahora este cafecito calentito, hijito" (35). El autor aprovecha de estos incidentes para burlarse de algo sagrado como es el canón de la madre, pero aquí puesto en el contexto ridículo del ejército.

El escritor ataca directamente a las fuerzas militares que es una de las instituciones en que se apoya la sociedad. No vemos al ejército como una entidad fuerte que debe proteger el bienestar de sus habitantes, sino más bien como un cuerpo débil que necesita protección. Al mismo tiempo el autor se burla del machismo patriarcal. Este no tiene ningún valor dentro del ejército puesto que la obediencia ciega militar impide luchar y tomar decisiones propias. Donald Shaw comparte esta idea cuando nos dice:

> La función más importante del humor y la ironía de Pantaleón y las visitadoras es satirizar la dedicación ciega de Pantaleón a su deber y su insistencia maniática en llevar a cabo las órdenes sin pararse a contemplar lo

que eso significa en la práctica. (64)

El lector se ríe de la llegada del inocente al lugar del pecado y poco a poco vemos cómo se desprende de su madre para buscar otro apoyo. Esto es gracioso pero lo grotesco resulta de la substitución que se hace de la madre y la esposa por las meretrices. La mente de Pantaleón sufre transformaciones y lo notamos en los sueños extraños que tiene. En éstos la mamá se presenta como una combinación de madre y de una de las prostitutas que coincide con su nombre. El autor muestra esta combinación de la carrera y la vida familiar como un caos mental; pero al mismo tiempo Vargas Llosa también quiere resaltar el estado de descomposición y crisis que se suscita en la sociedad. En una sociedad civilizada lo que conforma lo establecido (el matrimonio) pierde su poder como estructura y las amantes tienen las riendas de la situación.

El escritor usa esta parodia para presentar el mal funcionamiento de las fuerzas militares que prefieren lo inmoral en vez de lo decente. Notamos que la selva ha contaminado a Pantaleón, o tal vez que el soldado necesitaba un pretexto para dar rienda suelta a sus instintos verdaderos. Podemos añadir a la inocencia del militar el ejemplo de la "lavandera." Cuando Pochita contrata a esta trabajadora, lo hace por pura confusión, ya que el título que lleva le hace pensar que es para lavar la ropa. Pero luego descubre que es un nombre para reemplazar el de "prostitutas." Nos reímos de esta escena, ya que al principio Pantaleón era un hombre de principios y cualquier cosa en contra de la moral era muy censurado por él. En uno de los comentarios de Pochita, ella menciona que lavanderas habían muchas y lo difícil eran las empleadas (78). Apreciamos que las mujeres de mal vivir están invadiendo la ciudad y la contaminación sigue aumentando. El servicio

de visitadoras se muestra como una entidad militar con la intención de poner al ejército en el mismo nivel de las prostitutas. Pantaleón está traficando en la suciedad y lo sucio quiere presentarlo con un título decente como el de "Servicio de Visitadoras." El representa a todo el sistema militar y el autor emite su mensaje que esta entidad está nadando en la corrupción.

Pero la selva no sólo es escenario de transformaciones sino que también es lugar de incongruencias donde se producen escenas de incremento de anormalidades y animalismo. Algunos comentarios entre los soldados nos refleja estos incidentes: "Se han dado casos de marconería y hasta de bestialismo... Cabo Horcones fue sorprendido haciendo vida marital con una mona. La simio responde al absurdo apelativo de Mamacha"(19).

Da risa que la simio tenga un nombre, pero al mismo tiempo se está insultando el título sagrado de la madre al intercalarlo en el nombre del animal. Esto es un ejemplo de la anormalidad lo cual es grotesco. Recordemos la escena del hombre que se hizo pasar por prostituta para ir escondido en el barco de las visitadoras. Nos da risa que un hombre se vista de mujer, y pensamos cómo va a poder salvar la situación. Lo grotesco resulta de la forma como él trata de resolver el problema. La intención de Pantaleón es controlar el orden como todo buen militar, pero se estan produciendo acontecimientos anormales y desorden entre los soldados. Esta progresión es con la intención de presentar al ejército en un nivel inferior. Raymond L. Williams expresa: "Vargas Llosa's organization (The novels structure) makes the novel a parody of military organization in both form and content" (86).

El autor no sólo se conforma con ridiculizar a los militares en cuanto a sus instintos sexuales, sino que caricaturiza al sistema. El presenta el

ejército como un organismo que necesita de estas mujeres, cuya única función es satisfacer sus deseos. Como militares no tienen mucha acción, al contrario se ve opacado por el servicio eficiente de "las visitadoras." Este organismo tiene la perfección de lo que debería ser el ejército peruano; se ve conformado de una forma perfecta con reglas de disciplina, castigos, uniformes y, para darle más seriedad a la institución, tienen un himno ideológico como el de los militares.

> Servir, servir, servir
> Al ejército de la nación
> Hacer felices a los soldaditos
> Y a los sargentos y a los cabos
> Es nuestra honrosa obligación.
> (155)

Al lado del humor de la letra del himno lo grotesco de esto se ve reflejado en la falta de respeto al caricaturizar un himno patriótico como es el de las fuerzas armadas, y en el definir el servicio que prestan las prostitutas como un acto patriótico. Se está invirtiendo tanto la seriedad de las fuerzas armadas como la dignidad del amor y el ejército quien está muy distanciado de su rol militar.

Pero no solamente es el himno, los uniformes, las reglas, la disciplina, los castigos lo que les asemeja a las visitadoras con los militares, sino que esto va encaminado a una critica social. De la misma forma que las prostitutas son un mal para Iquitos y están contaminando la ciudad, el autor presenta a las fuerzas armadas comocorruptas.

En vez de elevar la valentía de los militares, Vargas Llosa prefiere sobresaltar el valor de las prostitutas; así "la Brasileña" se convierte en

heroína. Ella no sólo representa la muerte de una prostituta común y corriente sino que ha muerto una soldada prestando su servicio. Pantaleón emite un discurso elocuente para elogiar a la heroína:

> Hemos vestido nuestro glorioso uniforme de oficial del Ejército del Perú . . . nos sentíamos muy honrados de compartir contigo la tarea que el destino nos había deparado, cual era la de servir . . . a nuestros compatriotas y a nuestro país. Eres una desdichada mártir del cumplimiento del deber, una víctima de la sociedad y villanía de ciertos hombres. (253)

Parece que nos encontramos ante el sepelio de un héroe militar y como lectores nos reímos al saber que las palabras que se dicen van dirigidas a una de las prostitutas. Lo grotesco resulta al darle al "Servicio de Visitadoras" el pedestal militar y nos parece ridículo y extravagante.

Se resalta la valentía de la "Brasileña" para rebajar a los héroes tradicionales. Los mártires se ven desmitificados y ridiculizados y se muestran en un nivel inferior al que tendrían como héroes nacionales.

Es interesante notar la importancia que ha cobrado el sexo hasta el punto de representar una estructura militar. Pantaleón (militar) es el jefe de esta organización y tiene control sobre las prestaciones que se realizan para cada soldado. En cierta forma está imponiendo. Todo esto produce nuestra risa y lo vemos cómico. Pero por otro lado notamos la mecanización en que se ha convertido el sexo y cómo quieren presentar lo anormal como algo normal.

Varga Llosa exagera y subvierte las convenciones tradicionales

para burlarse de ellas. El utiliza el humor con toques grotescos y se ríe del sexo y de la milicia; no sólo los critica independientemente sino que los mezcla entre sí y los presenta sin principios ni reglas. Nos reímos de la comicidad que encontramos y las burlas que se desarrollan ante nuestros ojos pero hasta cierto punto la risa va disminuyendo ya que vamos entrando en serio en el asunto y reaccionamos ante las situaciones que estamos presenciando. El autor ha utilizado el humor para criticar a su sociedad y parodiar las instituciones serias del país.

Mara L. García
University of Kentucky

OBRAS CITADAS

Cambell, Lilly Bess. *The Grotesque in the Poetry of Robert Browning.* Austin: U of Texas P., 1907.

Lomas, Clara A. "Literatura y sociedad: Crítica de la realidad peruana en tres novelas de Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros, Conversación en la catedral, Pantaleón y las visitadoras*" diss., U of CA, 1985.

Shaw, Donald. "Humor e ironía en *Pantaleón y las visitadoras*" *Antípodas.* 1 (1988): 61-68.

Vargas Llosa, Mario. *Pantaleón y las visitadoras.* Barcelona: Seix Barral, 1973.

Wolfgang A. Luchting. "Mario Vargas Llosa Converted to Humor" *Hispania* 58 (1975): 216-17.

Ziomek, Henry K. *Lo grotesco en la literatura española del siglo de oro.* Madrid: Ibañez Campos, 1983.

Mester, Vol. xxiv, No. 2 (Fall, 1995)

Cine, literatura y poder en *El apando* de José Revueltas

Cine y literatura

La militancia política de José Revueltas es bastante conocida, tanto que por lo general se tiende a enfatizar sólo ese aspecto de su obra, ignorando otros igualmente importantes. Quisiera llamar la atención en este ensayo hacia una característica de su narrativa que no ha sido suficientemente señalada: sus innovaciones técnicas, en especial sus experimentaciones con el estilo y las técnicas del cine, lo que le ofreció nuevas posibilidades artísticas, así como una excelente oportunidad de explorar minuciosamente los mecanismos del poder, sus abusos y su relación con los individuos y la sociedad.

Además de ser un precoz novelista, este escritor mexicano tuvo una gran pasión por el cine. Sin duda esa pasión es una de las razones que lo llevaron después a trabajar como guionista en varias películas, desde melodramas dostoievskianos para lucir los encantos de María Félix (*La diosa arrodillada*), hasta recorridos nocturnos y surrealistas por la ciudad de México (*La ilusión viaja en tranvía*), y desde luego la versión fílmica de *El apando*.

Como narrador y como guionista de oficio, intentó lo que ningún otro escritor de su país había pretendido antes: entender la condición del hombre contemporáneo escudriñando en las entrañas mismas de

una sociedad en pleno proceso de modernización ilusoria. Dado que le interesaba revisar y denunciar las consecuencias de dicho proceso en los individuos, tanto en los momentos más heroicos como en los más abyectos, Revueltas vio en la fusión del estilo literario y del cinematográfico una nueva posibilidad de exploración de la condición humana.

La literatura como instrumento intelectual le era útil para expresar las circunstancias de la rebelión de un tipo a quien quizá habíamos visto todos los días hacer las cosas más ordinarias, y de pronto se convierte en dirigente de una huelga; las acciones del viejo marinero amargado y misántropo que frente a la amenaza de un huracán es capaz de sacrificarse por salvar al niño al que antes se negara a ayudar; o los motivos del crimen cometido por celos, por una pasión homosexual, por causa de la pobreza o por un entendimiento casi apostólico de la conciencia de clase. Pero ello era sólo la mitad del trabajo artístico.

La otra mitad (llegar al público) la vio concretarse mejor en el cine, ya que la cámara con sus tomas panorámicas, sus "close-ups," sus introspecciones, sus posibilidades de permitirnos ver las cosas con los ojos de los personajes, y sus guiños intercambiados con el espectador ofrecía nuevas posibilidades de expresar directamente a cada individuo la complejidad de un mundo que desde las primeras décadas del siglo se anunciaba caótico y quizás inabarcable.

Literatura y cine significaron para el escritor revolucionario dos actividades complementarias. Si por un lado consideraba la literatura un excelente medio de conocer el interior del hombre,[1] en el cine veía la manera casi perfecta de transmitir ese conocimiento a las masas sin hacer concesiones, como podemos leer cuando afirma que el cine "tiene muchas semejanzas con la novela, mucho más que con el teatro. El cine

tiene muchas más posibilidades sicológicas que el teatro, a pesar de un Ibsen o un Strindberg. Además es para grandes masas" (Castro 92).

Para grandes masas; he ahí exactamente su más significativa diferencia, y la razón por la cual Revueltas piensa que ambas actividades se necesitan: la literatura, como él la entiende, busca explorar el interior de la sociedad en el individuo; el cine, comunicar esa exploración a los otros. La literatura es introspección; el cine, proyección, por eso se necesitan mutuamente. Revueltas supone en el cine ante todo una función social, aun cuando se le use como entretenimiento.[2]

Para él, la complementación cine/literatura no es una mera cuestión de intercambio técnico o estilístico, sino más bien la posible solución a un problema de naturaleza artística, claramente llevado a la práctica con *El apando*, que él mismo refiere como una narración con estructura cinematográfica. En este sentido, va en la práctica más allá incluso que realizadores y teóricos del cine como Alexander Astruc, quien opinaba que a pesar de que el cine frecuentemente estaba "mutilated by the imperatives of commercial saleability and traditional narrative, was intrinsically capable of richer and more varied productions" (Metz 267). De hecho, Astruc clamaba por una emancipación de la "escritura" cinematográfica similar a la de la escritura literaria: "the camera ought to be to the cineast what the pen is to the writer" (Metz 267), pues aquélla tenía la misma capacidad que ésta de decir prácticamente cualquier cosa. También Revueltas lo cree así, y poniendo en práctica dicha idea, crea un estilo híbrido en la escritura del relato que aquí nos ocupa.

Es interesante notar la lucidez con que tuvo conciencia del problema estético de las limitaciones de la escritura, aunque para él, es verdad, no se trataba tanto de incapacidad de la literatura en sí, como de la problematización de la realidad, especialmente la realidad

contemporánea, lo que hacía imposible intentar comprenderla completamente. No era por lo tanto un problema sólo de limitación e incapacidad del arte, sino de complejidad de un momento histórico, y más todavía de la convicción de que la realidad, lejos de constituir una totalidad uniforme y abarcable, ordenada y progresiva, era fragmentada y relativa.

Ahora bien, si el cine, como lo concebía Revueltas, era masivo, también era popular porque tal vez más que ninguna otra actividad artística incorporaba e influenciaba a la cultura del pueblo.[3] La literatura, por el contrario, era elitista: se trataba de la manera en que el intelectual participaba en la sociedad (pensando), por ello se volvía peligroso engañar y engañarse con falsos optimismos, y para él el peor era el realismo socialista.

Así, sus guiones no sólo muestran esa interacción con la cultura popular, sino que procuraron realmente ser para las masas, como lo demuestra la identificación del espectador mexicano con los personajes, las situaciones y hasta el lenguaje de *La ilusión viaja en tranvía*, pero sobre todo con la identificación del espectador común e incluso analfabeta de los barrios pobres de la ciudad con el México de *El apando*. La película tuvo gran éxito, y de cuando en cuando era reestrenada en cines como el Sonora, el Ópera o el Viaducto, donde la clase obrera, sub o desempleada de la ciudad se refugia por las tardes a matar sus ratos libres.

El poder y los personajes de *El apando*

Pequeña obra maestra que resume en sus veintitantas páginas todo un estilo literario y todo un universo narrativo, *El apando* es una

metáfora de la enajenación social y una feroz crítica al poder. Ubicada en la penitenciaría de Lecumberri, el antiguo "Palacio Negro," y hoy Archivo General de la Nación, una de las cárceles más famosas de México, la historia va revelándonos ese inframundo que es el sistema penitenciario mexicano, y en general todo sistema penitenciario, como una parodia del mundo externo, como su doble, su proyección en el lado oscuro.

En esta obra Revueltas se aplica a explorar las relaciones sociales y los mecanismos del poder precisamente en la cárcel; y aún más, en el apando o celda de castigo: la prisión dentro de la prisión misma. Ahí unos cuantos seres sobreviven, copulan, son testigos del mundo y de la miseria humana, viéndose forzados a vivir odiándose, deseándose, inevitablemente dependientes unos de los otros en ese submundo con sus propias leyes, con sus propios parias y tiranos, conscientes de su imposibilidad de huir.

La cárcel como metáfora de la sociedad ofreció a Revueltas la posibilidad de explorar los mecanismos del poder desde su más burda y brutal manifestación hasta la más sutil y sofisticada, a través de los ojos de sus personajes, con la eficacia y objetividad de quien filma un documental. Dichas imágenes nos van revelando que la trama que mueve todos los hilos y rige todas las relaciones entre los personajes en aquel otro mundo, como extensión y parodia de lo que sucede afuera, es el poder. En primera instancia porque estar de uno u otro lado de las rejas quiere decir haber tenido una determinada relación con el poder: el haber sido encontrado culpable de infringir una ley. Como lo señala Michel Foucault en su *Historia de la sexualidad*, el ejercicio del poder ha sido formulado por lo menos desde la Edad Media siempre en términos de una ley.

El poder, en su manifestación más obvia, es presentado por Revueltas como el estado represivo que necesita todo un aparato punitivo para subsistir y hacer respetar sus leyes. Pero también y sobre todo por las relaciones entre los individuos: no sólo las de los guardias y los prisioneros, sino las de éstos entre sí, e incluso las de éstos y los del lado de afuera de la cárcel (visitas y familiares). Todas estas relaciones no son sino la tensión entre el deseo de imponer la propia voluntad y someter al otro, que es al fin de cuentas la manifestación del poder como lo entiende Foucault:

> Power is only a certain type of relation between individuals. Such relations are specific, that is, they have nothing to do with exchange, production, communication, even though they combine with them. The characteristic feature of power is that some men can more or less entirely determine other men's conduct. (*Politics, Philosophy* 83)

Las relaciones de poder, entonces, no son sólo aquellas que se puedan dar entre un estado guardián de las leyes y los individuos, sino en cada una de las actividades cotidianas de éstos. Los mecanismos del poder por lo general son indirectos, complejos y paradójicos.

Este entretejido de relaciones es evidente a lo largo de todo el relato, y está captado minuciosamente por el estilo fílmico. Así, la relación que se da, por ejemplo, entre Polonio y Albino es de mutua dependencia, y constituye el desdoblamiento de un carácter único: el del macho, del dominante, del semental; es la fuerza bruta, la irracionalidad. Albino se siente con derecho de dar tremendas golpizas al Carajo porque no lo

soporta, y al mismo tiempo Polonio prefiere matarlo "despuesito" (37) porque finalmente lo necesitan. Es igualmente una relación extrañamente homoerotizada en la fascinación que ejerce la danza del vientre de Albino sobre Polonio.

La relación entre éstos y el Carajo por su parte se manifiesta en supremacía, en cuanto que ellos representaban todo lo que él nunca podría ser, pero al mismo tiempo de dependencia en cuanto que les hacía falta para introducir la droga al penal; el ejercicio del poder en este caso, como vemos, no es unilateral porque la sumisión del Carajo tiende a ser una forma de dominación precisamente porque es necesitado, y él lo sabe.

Meche y la Chata, igual que sus hombres, se complementan la una a la otra, al grado de aceptar compartir a éstos sin que hubiera "fijón" (44). Pero por encima de ellos, y de quien dependen todos, está la madre del Carajo. Es ella: "vieja güey" (48), "maldita y desgraciada madre . . . tan fea como su hijo" (28), "hecha de adobes . . . ídolo viejo y roto [y] mamacita linda" (47), quien parece proyectar su sombra sobre todos los personajes, y quien a su vez sin el Carajo se siente desamparada:

> "¡Mijo! ¿On tá mijo?," exclamaba la madre de *El Carajo* con una voz cavernosa y como sin sentido, pues parecía estar segura que desde el primer momento iba a toparse cara a cara con su hijo y al no ser así se mostraba extraviada y confusa, con una expresión llena de miedo y desconfianza hacia las otras dos mujeres. (45)

Esta poderosa figura femenina se nos presenta como una

personificación de la prisión y en última instancia de la sociedad misma, en cuanto que todo lo observa y nada le parece ajeno, lo mismo cuando presencia la danza del vientre "con una solapada sonrisa en los labios" (34), que cuando echa en cara a su hijo el haberlo parido mientras solapa sus vicios y acepta proveer a los presos con la droga. Ninguno de los personajes parece escapar a su influencia, al grado de que una frase, que podría estar en boca de cualquiera de ellos, dice textualmente: "La madre era lo importante. Que pasara, que pasara, que la pinche vieja pasara" (42).

La idea de la cárcel,y la sociedad, como una madre tremenda, está reforzada por las constantes alusiones al acto de parir que aparecen a lo largo de la narración, y que encuentran eco en las descripciones de varios de los personajes como seres a medio parir, fetos en la lucha por nacer a costa de lo que sea. Es volver a la nulidad, al parasitismo original:

> La madre de *El Carajo* llevaría allí dentro el paquetito de droga . . . el paquetito para alimentarle el vicio a su hijo, como antes en el vientre, también dentro de ella, lo había nutrido de vida, del horrible vicio de vivir, de arrastrarse, de desmoronarse. (32)

Más evidente, con todo, en la siguiente cita: "Hermética y sobrenatural a causa del dolor de que aún no terminaba de parir a este hijo que se asía a sus entrañas mirándola con su ojo criminal, sin querer salirse del claustro materno, metido en el saco placentario, en la celda"(30).

Al mismo tiempo, esta mujer aparece como una prefiguración de la

Madre Tierra, toda hecha de barro y bloques de adobe, una diosa primitiva, Ishtar o Coatlicue (o más aún, una revueltiana versión del mito guadalupano: "Dolorosa bárbara").[4] Es el espíritu terrible de la naturaleza y la humanidad primitiva; es el origen de la sociedad y su corrupción:

> Parecía una mole de piedra, apenas esculpida por el hacha de pedernal del período neolítico, vasta, pesada, espantosa y solemne. Su silencio tenía algo de zoológico y rupestre, como si la ausencia del órgano adecuado le impidiera emitir sonido alguno, hablar o gritar, una bestia muda de nacimiento. (46)

Esta madre-prisión-sociedad parece ser un círculo en el cual se debate la humanidad, sin posibilidad de romperlo, de escapar. Es esa la tragedia del ser humano, que lejos de ir progresivamente construyendo una sociedad mejor, de menos a más, se tiene que enfrentar a una serie de contradicciones inherentes a su propia naturaleza. No hay lugar para simplificaciones y maniqueísmos en la obra de Revueltas, y sí una firme convicción que no le permite hacer concesiones, aun a costa de enemistarse con sus camaradas del Partido, sin duda incluídos en la siguiente descripción:

> Los marxistas vulgares consideran que la dialéctica es progresiva, que va de lo menos a lo más, de lo atrasado a lo avanzado. Eso es falso, porque la síntesis puede ser absolutamente negativa, como en el caso de *El apando*. La síntesis dialéctica que sigue a la

> interpenetración de contrarios no da un más o un avance, nos da una cosa sombría y totalmente negadora del ser humano, y afirmativa dentro de la negación. (CILL 38)

De ahí que rechace el realismo socialista y su falso optimismo, y critique su afán tendencioso de demostrar cómo los pueblos bajo un régimen marxista-leninista caminarían hacia una etapa nueva y gloriosa para la humanidad. Ello para Revueltas es superstición, fanatismo y no el resultado de un ejercicio de rigor intelectual:

> Hay realismo analítico y realismo socialista. Para estar dentro de la segunda tendencia que ha traído al materialismo histórico un sospechoso ingrediente de optimismo, mis obras deberían terminar con un canto de esperanza en el hombre futuro; con grandes luces de aurora roja en el telón de fondo y una orquesta que interpretase "La Internacional". Esto es absurdo, y yo no me explico el optimismo de quienes así piensan. (Díaz 112-13)

La enajenación espacial y la imposibilidad de abarcarlo todo

El apando es ante todo una tragedia y el testigo principal de dicha tragedia humana es el Carajo. Tullido, tuerto, medio imbécil, es, con su único ojo, una especie de destartalada cámara con limitadas posibilidades de abarcarlo todo, pero que por momentos nos sorprende por sus "tomas". La idea de la cámara está presente en el texto, y

nuestra idea de que esta novela está escrita experimentando con la técnica del cine. Revueltas mismo tenía en mente una estructura cinematográfica, tanto que según él no hubo necesidad de hacer lo que en el cine se llama "disolvencia," y al trabajar en la "adaptación de *El apando* al cine, no hubo necesidad de modificar casi nada" (CILL 41). En el propio texto encontramos referencias a la historia como si se tratara de un filme: "Algo ocurría en esta película anterior a la banda de sonido" (48); o incluso como vemos en los siguientes renglones al personaje/cámara:

> Polonio los miraba desde lo alto con el ojo derecho clavado hacia la nariz en tajante línea oblicua, cómo iban de un lado para otro dentro del cajón . . . Uno primero y otro después, los dos monos vistos, *tomados* desde arriba del segundo piso. (25-26; el itálico es mío)

Ello sucede constantemente cuando se refiere a los presos que desde la ventanilla de la celda observan lo que pasa en el penal.

La insistencia del autor en seguir las "tomas," desde diferentes ángulos, con sus personajes/cámaras, enfatiza ese desarrollo de la narración de manera fílmica, pero a diferencia de escritores y teóricos que proclamaban la objetividad de la cámara, Revueltas parece empeñado en evidenciar que tal cosa no es posible aunque se proclame lo contrario. Las imágenes de una película después de todo no son objetivas, sino manipuladas por una voluntad que las dirige de acuerdo con una idea original. Al escribir *El apando*, Revueltas asume una función de director de cine, y sus personajes son las "cámaras". He ahí la razón por la cual no fue necesario hacer muchos cambios al texto al

escribir el guión.

Polonio y Albino, entonces, nos dan las tomas panóramicas y el Carajo nos ofrece aquellas más específicas, pero es en la combinación de ambas que podemos ver más claramente la mano del escritor/director, quien manipula sus personajes/cámaras y nos obliga a ver la acción, e incluso a los otros, a través de sus ojos/lentes, exactamente como según William Rothman sucedía con algunas película de Hitchcock: "The human subject of the camera alternates tensely and hesitantly between acting and viewing in preparing entrances onto the world's stage, performing and withdrawing again into a privacy to which only the camera has access" (70).

Donde el personaje es a la vez actor y cámara, y entre mostrar y mirar, incluso con guiños cómplices al espectador, revela la esencia de la historia de la misma forma que las "tomas" de los personajes de *El apando* nos revelarían su esencia (la miseria social y la imposibilidad de escapar a la contradictoria condición del ser humano), de haber sido Revueltas un cineasta, y el Carajo, Polonio y Albino, cámaras. Este fenómeno es idéntico al que con frecuencia escuchamos referir como las obsesiones del director: la insatisfacción humana y la idea de Dios en los filmes de Bergman; la vida cotidiana de los judíos neoyorquinos en los de Woody Allen; el hombre, lo divino y lo grotesco en los de Buñuel. Veamos algunos ejemplos de cómo Revueltas nos revela con complicidad esas obsesiones.

Primeramente, la mirada del Carajo es una presencia perturbadora, porque lejos de ser neutral u objetiva, era: "Legañosa . . . tenía un aire malicioso, calculador, burlón, autocompasivo y tierno, bajo el párpado semi-caído, rígido y sin pestañas" (29). Y más aún: "Era con ese ojo muerto con el que miraba a su madre en las visitas, largamente, sin

pronunciar palabra. Ella, sin duda, quería que se muriera, acaso por este ojo en que ella misma estaba muerta" (30). Es sobre todo el Carajo (su ojo) quien presencia y en cierta forma va registrando el drama de la humanidad reducida a ese microcosmos que es el apando, y quien lo vive con más dramatismo.

En contraparte, la idea de la cámara parece reafirmarse con la imagen de la torre de vigilancia:

> Meche trasponía la primera reja hacia el patio que comunicaba con las diferentes crujías, dispuestas radialmente en torno de un corredor o redondel donde se erguía la torre de vigilancia—un elevado polígono de hierro, construido para dominar desde la altura cada uno de los ángulos de la prisión entera—. (36-37)

La torre abarca toda la acción posible y registra hasta el mínimo movimiento de la prisión, igual que lo haría una cámara. La diferencia entre el personaje/cámara y la torre/cámara está en que esta última sería una cámara de seguridad, de esas que se colocan en los supermercados, los bancos, las entradas de los edificios o los baños públicos a la caza de delincuentes. Dichas cámaras no seleccionan sus imágenes, ni tienen una idea preestablecida: están ahí en lugar del guardia. La cámara cinematográfica, por el contrario, sigue una voluntad creadora.

La presencia de la torre de vigilancia y la precisa descripción de la geométrica ubicación de las crujías y las rejas tiene, por otro lado, la intención de resaltar la enajenación del espacio: la prisión con sus torres, corredores, celdas, se asemeja a un laberinto. Al mismo tiempo su

ubicación en el centro del patio con la simétrica distribución de las celdas en torno del redondel, coincide con el edificio diseñado por Bentham, el Panopticón descrito por Foucault en *Discipline and Punishment:* es decir la estructura circular con una torre de vigilancia central desde donde todos los puntos del penal son observables.

Se trata de una estructura despejada y llena de luz, en oposición a la oscuridad del calabozo, que se aprovecha de la claridad para crear en los prisioneros la conciencia de estar siendo constantemente vigilados. La idea era crear una estructura que permitiera ver sin ser visto, y que pudiera ser usada al mismo tiempo como un instrumento de poder no sólo en relación con los presos, sino también con los subordinados (guardias, enfermeros, maestros); se trataba de un edificio transparente donde "the exercise of power may be supervised by society as a whole" (207); era la tecnología politizada al máximo, y deslindada completamente de cualquier otro uso. El Panopticón proponía sistematizar el desenvolvimiento concéntrico de las relaciones de poder entre ciertos individuos, y por extensión entre todos los miembros de la sociedad.

El espacio y la geometría enfatizan el problema, por decirlo de otra manera, no solamente de estar físicamente preso —en la cárcel o en la sociedad represiva—, sino de que ello implica la nulidad absoluta del hombre, en cuanto que lo limita en sus acciones físicas, así como en sus posibilidades y, lo más grave según Revueltas, en su pensamiento:

> Las rejas no son más que la invasión del espacio, y ahí hago una comparación: rejas por todas partes, rejas en la ciudad. Finalmente, cuando atraviesan los tubos digo "la geometría enajenada" y remato toda la imagen

> que venía elaborando. El problema es un tanto filosófico, ontológico. La geometría es una de las conquistas del pensamiento humano, una de las más elevadas en su desarrollo. Entonces, hablar de geometría enajenada es hablar de la enajenación suprema de la esencia del hombre. No es el ser enajenado desde el punto de vista de la pura libertad sino del pensamiento y del conocimiento. (CILL 43)

Estar preso es estar impedido y dependiente, si no es que nulo como, nuevamente, en el vientre materno; así, Revueltas describe al Carajo y a su madre en el momento previo a la revuelta final de la siguiente manera:

> La cabeza de Albino se sumió trabajosamente en la celda y la madre pudo ver, casi en seguida, igual que si se mirara en un espejo, cómo paría de nueva cuenta a su hijo, primero la pelambre húmeda y en desorden y luego, hueso por hueso, la frente, los pómulos, el maxilar, carne de su carne y sangre de su sangre, marchitas, amargas y vencidas. (47)

Estar preso ("enjaulado," como dice acertadamente el pueblo en México), propone Revueltas, es rebajar al hombre, negarlo en cuanto animal superior y colocarlo en la escala zoológica a la misma altura de las bestias. Cabe aquí recordar que según Foucault es probable que la concepción panóptica de Bentham haya sido inspirada por el zoológico de Le Vaux de Versailles: un edificio octagonal con enormes ventanas

hacia las jaulas de los animales, en lugar de la tradicional distribución de éstas en un parque (*Discipline* 302).

Esa animalización del hombre está presente a lo largo de todo el relato, y permite al autor jugar nuevamente con la idea del documental, en este caso el "wild life documentary": el Carajo "lanzaba entonces sus aullidos de perro" (29), era "igual que un pájaro al que le faltara un ala" (30), con su "ojo de buitre colérico" (27); las mujeres están dispuestas a defender a sus hombres como animales rabiosos, y son "ágiles y gallardas, al mismo tiempo que bestiales" (45). La madre se deja colocar la droga con "la indiferencia de una vaca a la que se ordeñara" (44), al llorar "producía el horror de un animal desconocido" (46) y durante la pelea daba "pesados y dificultosos saltos de un pajarraco al que se le hubiera olvidado volar".(48). Igualmente significativa es la insistencia en los "monos," manera en que en el habla popular de la ciudad de México se designa a los desconocidos, o en general al otro.

Ese doble significado de la palabra mono en el español de México, sirve además a Revueltas para resaltar el carácter popular de sus personajes y para extender la metáfora: de jaula a cárcel y de cárcel a sociedad. Esto es evidente en la sugerencia de que los monos presos eran precisamente los carceleros, quienes supuestamente gozaban de libertad:

> Estaban presos ahí los monos, nada menos que ellos, mona y mono; bien, mono y mono, los dos, en su jaula, todavía sin desesperación, sin desesperarse del todo . . . presos en cualquier sentido que se los mirara, enjaulados dentro del cajón de altas rejas de dos pisos. (25)

El estar preso, tras las rejas, es presentado como una concepción desplazable que depende únicamente de quien lo dice: si los carceleros aparecen "presos" al principio de la narración (y en la película la imagen está muy bien captada), quien los está viendo así es precisamente Polonio, y nosotros a través de sus ojos (y la cámara).

Cada narración, finalmente, exige su propia estructura narrativa, según afirmó Revueltas, así al escribir *El apando* con sus laberintos, encierros y jaulas como una metáfora de la enajenación del espacio, con la intensidad con que lo hizo, se volvía necesario que escribiera de corrido, sin punto y aparte. La estructura de esta narración no es accidental, sino que constituye parte integral de su escritura; uno puede efectivamente "leer" el encarcelamiento en este párrafo de más de veinticinco páginas.

Señalaba al principio que las innovaciones técnicas y la experimentación fueron aspectos fundamentales de la obra de Revueltas, y creo que ello es evidente especialmente en *El apando*, como hemos visto. Ahora bien, siendo él un escritor políticamente comprometido, sus experimentaciones nunca significaron meros pasatiempos ingeniosos, y ociosos, sino intentos por perfeccionar las herramientas artísticas de crítica social, y en última instancia de denuncia de la injusticia.

La visión que Revueltas tenía del mundo era mucho más compleja que la del dualismo ingenuo de muchos de sus camaradas del Partido. El conocimiento de la técnica cinematográfica que poseía, aplicado a la literatura, le sirvió para expresar más adecuadamente su profunda desconfianza de que la realidad fuera única y totalmente comprensible, y de que la historia humana fuera progresiva.

En *El apando* el cuestionamiento de la objetividad y de una totalidad

abarcable constante en el texto está enfatizado al seguir de cerca un estilo narrativo fílmico: los ojos de los personajes/cámaras le conceden a la historia una fuerza e inmediatez de documental de los mecanismos del poder, los cuales existen y se multiplican en sociedad, pero ante todo entre los individuos.

Los trucos de la cámara, la "objetividad" que ella permite y la posibilidad de, a diferencia del teatro, establecer una íntima relación de complicidad entre el sujeto y cada uno de los espectadores, y de que éstos penetren y conozcan varios fragmentos de la realidad, a veces contradictorios, así como la supuesta veracidad de las imágenes que ofrece el cine, dieron a Revueltas la oportunidad de explorar la condición humana y mostrar un mundo más complejo que el melodramático y maniqueísta de mucha de la literatura tradicionalmente escrita en México, y en general en español, así como de la propuesta y practicada por los escritores del realismo socialista. En este sentido podemos decir que Revueltas fue un verdadero precursor.

Rafael Hernández Rodríguez
New York University

NOTAS

[1]Revueltas se refirió en varias ocasiones a la literatura como un instrumento intelectual para entender la condición humana "en el fondo del hombre mismo" (56), como lo afirmó en una entrevista con Ignacio Solares. Asimismo remito a los interesados en las ideas estéticas de Revueltas al apéndice del libro *El conocimiento cinematográfico*, que contiene los trabajos titulados "El autoanálisis

literario" y "Libertad del arte y estética mediatizada." Estos textos, al igual que las entrevistas, ofrecen una visión bastante clara de lo que para Revueltas era el trabajo artístico, especialmente porque son textos espontáneos y no elaboradas argumentaciones filosóficas.

[2] Es verdad que existen filmes experimentales o avant-garde sumamente difíciles que requieren de cierto grado de información cultural y disciplina para ser entendidos; es decir no son precisamente para el pueblo. Y sin embargo aun así son más "populares" o accesibles que la literatura de la misma naturaleza, en parte porque una película emplea elementos de comunicación inmediatos (imágenes, gestos, colores, música) y en parte también porque el cine es sin duda la manifestación artística por excelencia de este siglo y todos estamos de una u otra forma familiarizados con su lenguaje. Así, entre leer a Shakespeare o ver una filmación de la BBC de Londres, por no hablar de superproducciones con "estrellas" como Mel Gibson o dirigidas por Franco Zeffirelli, el público en general optará por lo segundo, los estudiantes incluídos.

[3] La literatura tiene también una función social para él, pero paradójicamente era para un reducido grupo de personas que tenían la responsabilidad social de pensar. Al menos esa es la impresión que queda después de leer varios de sus comentarios acerca de la responsabilidad del escritor, en el libro de entrevistas antes citado, y en especial en una respuesta a Rosa Castro, donde afirma: "yo mismo no considero la literatura sino como un instrumento para trabajar socialmente y para servir a mi pueblo. Es mi manera de servir porque no sé otra" (107).

[4] Si, como se ha dicho, la Virgen de Guadalupe es un sincretismo de la diosa Tonantzin y la Guadalupana de Extremadura, en la frase "Dolorosa bárbara" (47) vemos que Revueltas juega con ese mismo concepto y lo reelabora. Es decir que la Virgen de los Dolores, al ser calificada de bárbara, adquiere una connotación desacralizada, y finalmente subversiva, puesto que siendo la

madre del Carajo precisamente quien asume la identidad de la Virgen María, éste por asociación podría verse como una representación de Cristo.

OBRAS CITADAS

Castro, Rosa. Entr. "La responsabilidad del escritor." *Conversaciones con José Revueltas.* México: U Veracruzana, 1977. 107-10.

CILL. Entr. "Diálogo sobre *El apando* ."*Conversaciones*, 37-43.

Díaz Ruanova. Entr. "No he conocido ángeles." *Conversaciones*, 111-14.

El apando. Dir. Felipe Cazals. Con Salvador Sánchez, José Carlos Ruíz, Manuel Ojeda, María Rojo y Delia Casanova. CONACITE I, 1975.

Foucault, Michel. *Discipline and Punishment: the Birth of the Prison.* New York: Pantheon, 1977.

—. *Historia de la sexualidad.* México: Siglo XXI, 1982.

—. *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings. 1977-1984.* Ed. Lawrence D. Kritzman. New York: Routledge, 1988.

La diosa arrodillada. Dir. Roberto Gavaldón. Con María Félix y Arturo de Córdova. Panamerican, 1943.

La ilusión viaja en tranvía. Dir. Luis Buñuel. Con Lilia Prado, Carlos Navarro, Fernando Soto, "Mantequilla." Clasa Films Mundiales, 1953.

Metz, Christian. *Language and Cinema.* The Hague: Mouton, 1974.

Revueltas, José. "El apando." *El apando y otros relatos.* Madrid: Alianza/Era, 1985. 25-51.

—. *El conocimiento cinematográfico y sus problemas.* México: UNAM, 1965.

Rothman, William. "Virtue and Villainy in the Face of the Camera." *The "I" of the Camera: Essays on Film Criticism, History, and Aesthetics.* New York, Cambridge UP, 1988. 69-84.

Solares, Ignacio. Entr. "La verdad es siempre revolucionaria." *Conversaciones,* 53-59.

Mester, Vol. xxiv, No. 2 (Fall, 1995)

The Legacy of Guaraní in the Fiction of Gabriel Casaccia, Rubén Bareiro Saguier and Augusto Roa Bastos

Paraguay's situation is universally recognized as unique when compared to other bilingual nations in Latin America because it is the only country where more than half of the population speaks both the indigenous language, Guaraní and the language imposed by the conquest, Spanish. Although Spanish is Paraguay's official language and the only one taught in the nation's schools, Guaraní is simultaneously recognized as a national language that embodies the special character and unity of the Paraguayan nation.

According to the Paraguayan author and critic Rubén Bareiro Saguier, the strength of the country's indigenous language in its modern day society is due to several unique characteristics of Spain's colonization of Paraguay. These include the fact that under one of its first governors, Domingo Martínez de Irala, the miscegenation between Indian women and the Spanish conquerors and settlers was condoned and not considered illegitimate as in the other colonial provinces. Furthermore, the Indian mother was exclusively responsible for the education of her child and taught him in Guaraní. Finally, the Jesuits established missions in Paraguay to convert the Indians to Catholicism. The Jesuits chose to use only Guaraní as a means of communication because this best served their two principal goals: to isolate the Indians from poor moral examples among the Spanish and to help the Jesuits

wield their power more freely (Bareiro Saguier, "Colonialismo mental" 78-79).

This colonial legacy raises the question of how Guaraní impacts on contemporary Paraguayan literature. Guaraní popular poetry and myth has been passed down orally, since preserving these on paper would have run counter to the purposes of the Indians' religious indoctrination by the Spanish (Bareiro, "Colonialismo" 79). Furthermore, since Guaraní is not taught in the schools, most Paraguayans cannot write it at all (Bossong, 78). Paraguayan literature is written in Spanish. Nonetheless, there is a strong Guaraní presence within it which takes various forms.

Bareiro Saguier identifies two major trends that can be observed in contemporary Paraguayan literature. The first is a "costumbrista-like" use of Guaraní in which the Spanish language is peppered with occasional Guaraní words and phrases. The text does not truly integrate these expressions into the work in an aesthetically pleasing fashion. The second is the incorporation of what Bareiro calls the "emotional, mythical universe, the collective spirit of the spoken or sung word" in Guaraní into the literature written in Spanish ("El colonialismo"85). Bareiro's two tendencies serve as an important departure point for the study of the ways in which Guaraní is used in the works of three of Paraguay's most important twentieth century authors: Gabriel Casaccia, Rubén Bareiro Saguier himself, and Augusto Roa Bastos. These three authors, rather than falling into either category of Bareiro's dichotomy, evolve from the purely folkloric use of Guaraní toward a fiction that evokes Guaraní language by means other than using its words in the text. This process, examined below, peaks in Roa Bastos's novel, *Yo el Supremo*, where allusion and metaphor constantly evoke Guaraní

myths and thus the original language to which these myths are linked.

According to Claude Lévi-Strauss, "Myth is language, functioning on an especially high level where meaning succeeds practically at 'taking off' from the linguistic ground on which it keeps on rolling" (210). By alluding to and often retelling Guaraní myths, Casaccia, Bareiro, and Roa Bastos are in essence incorporating an element of Guaraní language into their texts without using the actual language itself.

At first glance Gabriel Casaccia appears to clearly illustrate Bareiro's first major trend. One of Casaccia's first works is the collection of short stories titled *El Guajhú*, published in 1938. The most obvious way in which Guaraní is present in *El Guajhú* is in long stretches of Guaraní dialogue, which usually appear in boldface type and are accompanied by footnotes providing the Spanish translation. This technique proves difficult for the reader who finds himself constantly interrupting his place in the text to glance at the footnotes. Critics, such as Francisco Pérez-Maricevich, assert that such uses of Guaraní serve a purely folkloric purpose in Casaccia's work (35). However, a more detailed analysis of the way in which Guaranĺ appears in *El Guajhú* shows that Casaccia at times goes beyond this regionalist tendency of literary realism.

Three stories in *El Guajhú* contain Guaraní in their titles: "El Guajhú," "La Pora," and "La amberé." The first of these stories chooses a Guaraní word meaning "the howl" as a symbol of man's conscience. According to Milagros Ezquerro, Guaraní is characterized by the metaphoric use of language (73-74). In "El Guajhú," Tomás's brother, Ceferino, dies. Tomás feels guilty because he hated his brother and often thought of killing him. This guilt is symbolized by the howl of

Ceferino's dog, Barcino, which Tomás constantly hears. Guaraní is not just a colorful element but the very center of the story. The Paraguayan protagonist's conscience is represented by a Guaraní word because Guaraní is essential to the Paraguayan spirit. Casaccia uses Guaraní, a language characterized by metaphor, to call attention to the metaphoric value of his story's title and its subsequent development.

Similarly, "La Pora" and "La amberé" are words that refer to Guaraní myths or beliefs which form the body of these two stories. "La Pora," as the accompanying footnote explains, is a ghost or evil vision and the story goes on to develop the tale of Fernando, who goes insane after seeing a ghost who claims to be that of his dead mother. "La amberé" is the Guaraní word for "the lizard." The story develops the popular superstition that if you kill a lizard it will bring you bad luck. Thus, the lizard both evokes Guaraní myth and at the same time becomes a metaphor for misfortune. Both of these stories incorporate what Bareiro termed the "emotional, mythical universe" of the Guaraní word, albeit in a somewhat obvious way, directly referring to the myths in question by using their Guaraní terms. Bareiro and Roa Bastos will further develop this tendency but, as we shall see, in a somewhat more subtle manner.

Casaccia makes a point of using boldface type and/or quotation marks whenever he uses a Guaraní expression. However, occasionally a Guaraní word appears without being set off in this manner and therefore this absence acquires a sudden significance. This occurs with a second mention of the word "guaripola," meaning "whisky" (Casaccia 47) in "El Guajhú" and several mentions of "la amberé" in the story of the same title (102). This is significant because heretofore, every time the narrator used a Guaraní term, such as every mention of the word

"guajhú," the quotation marks and/or boldface type were repeated. Thus, either consciously, or subconsciously, Guaraní penetrates the narrator's "voice" in Casaccia's fiction. This shows how much Guaraní is part of the Paraguayan spirit; as much as the author tries to set it apart from the Spanish, Guaraní infiltrates it and the two languages merge.

Casaccia's use of Guaraní changes radically in his subsequent work. For example, in the collection of short stories, *El Pozo*, originally published in 1947 and later included in *Cuentos completos*, of 1984, Casaccia significantly attenuates the use of Guaraní dialogue. Guaraní now only occasionally appears, and sometimes the meaning of the word is provided by its context in the sentence, rather than by an explicit translation in a footnote. For example, in "El sueño del revolucionario" we are told that Eusebio Escobar, the main character, placed "un vaso de 'tereré'" on a chair. The reader may not know the exact translation of "tereré" (cold tea), however, he understands that it is something to drink, and this is sufficient for the story's comprehension without the need to provide a disruptive footnote on the bottom of the page.

Most frequently, Guaraní appears thematically in the stories of *El Pozo*. For example, in "El ansia secreta," the protagonist is haunted by the thought of his aunt Carmen who used to mistreat him; we are told that she "solía hablar en guaraní" (Casaccia 182). The stranger, Benítez, who is a source of torment for the protagonist of "La soledad de Vogel" because he is convinced that Benítez wants to kill him, "no hablaba más que guaraní, lengua que Vogel chapurraba" (205). In both instances, the people who most affect the protagonists speak only Guaraní; the relationship between the language and the characters's innermost feelings is thus underscored.

The evolutionary process of the use of Guaraní in Paraguayan

fiction can be clearly observed when we compare Casaccia's work to that of Rubén Bareiro Saguier, a more recent Paraguayan writer. Bareiro expands several of the techniques for incorporation of Guaraní already employed by Casaccia, while he introduces other more subtle methods of showing the Guaraní influence. In his collection of stories *Ojo por diente*, published in 1972, Guaraní words are frequently employed. Although they almost always appear italicized, no footnotes with direct translations are provided. Usually the meaning of the word is obvious from the context, or a translation is provided within the text itself through a Spanish repetition of the Guaraní term. To take one of numerous examples, in the story "Diente por diente," the narrator states: "Bueno, eso fue antes de lo que le cuento; los pogasú no llegaban hasta nuestro rincón, seguramente porque estaba muy lejos o porque somos pobres por aquí y los jefes no tienen gran cosa que sacarnos"(*Ojo* 24). A "pogasú" is a person of great importance; Bareiro indicates this by mentioning the "jefes" or leaders later on in the paragraph. The translation is built-in and thus does not appear to be a translation at all; it flows as a natural part of the text.

Bareiro often employs another technique based on repetition to convey the meaning of Guaraní words to the reader. In "Ronda nocturna," the author repeats the same word in different contexts. Through this repetition its meaning becomes clear, although the Guaraní is never actually translated into Spanish. Note the following uses of the word "pyragué," referring to the henchmen who torture the prisoners:

> —El jefe le quiere hablar—El pyragué cojea ligeramente.
> (*Ojo* 30)
>
> . . . . . .

> Los pyragués, que hasta entonces parecían estatuas, se mueven ligeramente en sus pedestales. (32)
>
> . . . . . .
>
> Los dos pyragués, el rengo a la derecha del jefe, el más alto a su izquierda. (34)

Bareiro attempts to capture the spirit of Guaraní myth in ways that are both similar and different from Casaccia's techniques. For example, the story "Pacto de sangre" makes explicit use of the myth of the "pora." Here the narrator and his friend Proní share the secret of having seen this evil vision:

> Tomados de la mano, sentíamos chirriar las ramas y nuestros dientes—. . . de golpe mil víboras de fuego nos rodearon, el trueno nos alcanzó en plena carrera desesperada perseguidos por un caballo de dos cabezas que echaba fuego por los cuatro ojos, según me pareció a mí; por un enorme perro sin cabeza con una llamarada en el cuello tronzado según Proní . . . Nunca se lo contamos a nadie; el pora del monte "las ánimas" quedó como un gran secreto entre nosotros. (*Ojo* 89)

In "Pacto de sangre," the myth of the "pora" is symbolic of the friendship that binds Proní and the narrator, a friendship which in adulthood prevents one from killing the other when they are on opposite sides of the revolution. The myth is like their "blood pact"; sharing this mythical vision, the same childhood and heritage is a bond stronger than political alliances. The sharing of this myth thus becomes

symbolic of the Paraguayan spirit: brotherhood surpasses politics.

In "Pacto de sangre," Bareiro explains the myth upon which his story is based. In contrast, in "Aniversario," there is a more subtle mythical allusion which can only be perceived if the reader is already familiar with the Guaraní belief about man's souls. According to the Guaranís, man doesn't have one, but three souls, called "el huevo" ("the egg"), "la cáscara" ("the shell") and "la sombra" ("the shadow"). Thus, when the guitarist in "Aniversario" makes the following statement, he is actually referring to this myth in his use of the word "cáscara":

> Mi guitarra también se puso un poco más vieja, más color de mano andariega o jugo de naco, de tanto sobarla y toquetearla y sacarle música y ordenarle alegría y hacerla llorar; no hay noche que la pobre no vomite el alma. Pero esto sólo pasa en la cáscara porque cuando me pongo a cantar—y mi guitarra conmigo—la gente dice que todavía "canta lindo el mozo" y las primas y las bordonas suenan como campana, salen del fondo de la caja y hacen llorar a las muchachas. (*Ojo* 71)

Thus, the guitarist claims that despite the fact that his guitar pours its soul out every night, his guitar still plays well. The guitar's ongoing capacity to sound good despite its overuse is due to the fact that it only regurgitates one of its souls, its shell or "cáscara." Since the Guaraní believe in two additional souls (the egg and the shadow) the guitar continues to have plenty of soul left and to sound excellent despite its age (Weldt-Basson, "Cases of Ambiguity" 44-45).

As Milagros Ezquerro points out, Guaraní is an agglutinative language; that is, a language formed by uniting terms (73-74). Bareiro thus captures the spirit of Guaraní by employing a number of compound words. This technique is later picked up and developed on a greater scale by Roa Bastos in *Yo el Supremo*. In *Ojo por diente* there are several examples in the story "Pacto de sangre." Here, the narrator, Rivero, calls attention to the technique when he speaks of the "Rivero-yvy, la tierra de los Rivero, o mejor aun el equivalente de la forma contractiva guaraní, Rivero-tierra"(Bareiro,*Ojo* 84). He also mentions a "sillón-hamaca" (88) and says when recalling his flight from the "pora" with Proní: "El trueno-caballo, el perro-lluvia nos pisaba los talones" (103).

Although on occasion Bareiro sets the Guaraní apart from the Spanish by italicizing words, in general his techniques tend to blend the two languages and emphasize Paraguay's bilingual character. Guaraní isn't always translated although the meanings of Guaraní words are usually comprehensible. Spanish imitates Guaraní constructions and more subtly alludes to its myths. Guaraní words are still present in Bareiro, but are starting to disappear in favor of techniques that evoke Guaraní without using words from the language.

The perfection of this blending technique initiated by Bareiro is found in Paraguay's most important writer, Augusto Roa Bastos. His novel *Yo el Supremo*, published in 1974 frequently evokes Guaraní without using actual Guaraní vocabulary. However, this was not always the case. In his earlier works, such as the collection of short stories *El trueno entre las hojas* (1953), Roa Bastos scatters Guaraní dialogue throughout the text and offers translations of the Guaraní words in a glossary in the back of the book. This approach is reminiscent

of Casaccia's footnotes. Subsequent works, for example, the collection of stories titled *El baldío* (1966), rely mostly on indirect translations of the still ever-present Guaraní vocabulary, similar to the way in which Guaraní is incorporated in Bareiro's *Ojo por diente*. This process of evolution of the use of Guaraní culminates in *Yo el Supremo*, where the novelist constantly evokes the flavor of Guaraní language and culture but rarely does so by using actual Guaraní. Of course, there is the occasional presence of Guaraní words. However, the principal ways in which Roa Bastos evokes Guaraní are through the use of wordplay and compound words, as well as metaphoric language and allusions to Guaraní myths.

We have already noted that Guaraní is an agglutinative language. Thus, *Yo el Supremo* is flooded with expressions such as "memoria-juicio" (11), "palabras-mujidos" (12), "perros-monos" (21), and "gente-muchedumbre" (44). Spanish is made to imitate Guaraní.

Primarily, Roa Bastos uses the Spanish language in a symbolic, metaphorical sense in which certain words and episodes of the novel stand for their meanings within specific Guaraní myths. For example, in one episode of the novel an Indian chief explains the previously discussed Guaraní theory of three souls to El Supremo. He tells him that the shell, the egg, and the shadow help to maintain man's health, but that occasionally evil spirits rob and torture these souls causing man to become sick. The Indian chief says with regard to the recovery of these stolen souls "la sombra es más difícil que el huevo" (*Yo el Supremo* 209). The words "sombra" and "huevo" are written in Spanish and refer to the historical context of Spain's domination of Latin America. However, when the dictator speaks these words we also hear the Indian chief with his Guaraní mythological viewpoint. The egg, a tangible object, is

used to refer to something intangible, Spanish rule. As Milagro Ezquerro notes, this in itself is a tendency that also characterizes the Guaraní language (73-74). There are no Guaraní words here and yet the language and context of the paragraph are largely based on Guaraní myth which infuses the Spanish with its meaning (Weldt-Basson, *Augusto Roa Bastos* 64-65).

In the previous example the novel provides the context of the Guaraní myth to the reader so that the double meaning of the word "huevo" is clear. However, frequently the language of an entire segment will refer indirectly to Guaraní language and myth. For example, throughout the novel the dictator projects his concept of the ideal woman onto the North Star. He states: "Desde muy niño amé, a una deidad a quién llamé, la Estrella-del Norte" (Roa Bastos,*Yo el Supremo* 55). And later on: "Nunca he amado a nadie ... Salvo en sueños ... Visión-mujer. Astro-hembra... Blancura resplandeciente, larguísima cabellera de oro... "(299).

The choice of a star as a symbol of the ideal love is not arbitrary. The collection of Guaraní myths titled the *Pequeño Decameron Nivaclé* records the myth of "Las mujeres estrellas" (the women stars) and deals with a young man who falls in love with the Gemini constellation, which is personified as two women in the myth. The notion of the "astro-hembra" or "star-woman" subtly captures the spirit of Guaraní (Weldt-Basson,"La recreación").

A third example is Roa Bastos's allusion to the "hombres-pájaros" ("men-birds"). In the novel, El Supremo speaks of a "manga de golondrinas" which are really bird-soldiers although they are not directly referred to as such. El Supremo simply states:

> A la tarde siguiente ... por el catalejo encañanado hacia el Chaco, vi avanzar una nube de extraña forma ... ¡Otra tormenta! ... De nuevo todo el país en pie de guerra ... Cuando me di cuenta estaba cayendo una manga de golondrinas que volaban a la deriva enloquecidamente. Ciegas las aves. Los balazos del agua de la tormenta les habían reventado los ojos ... (*Yo el Supremo* 424).

The idea of men-birds derives from the Guaraní myth called "Ajoclolahai, los hombres-pájaros," also registered in the *Pequeño Decameron Nivaclé* (Weldt-Basson, "La recreación"). Not coincidentally, they are associated with thunder storms. The legend states: "La gente antigua dice que estos ajoclolhai se encuentran hoy arriba, sobre el cielo. Hasta ahora creen en ellos. Se dice que son ellos los que envían las tormentas y los truenos. Los que mandan las lluvias" (Chase-Sardi 74).

In this instance, not only does Roa Bastos use the Guaraní belief in birds who are also men (here the birds are soldiers), but also mimics the association of the men-birds with storms. Moreover, all these elements are used metaphorically: the blind birds who fly without direction represent the feeling of the senselessness of their task on the part of the soldiers and the storm captures the fury and destruction of war.

The episode of the man-jaguar can be cited as a final example. In the novel, El Supremo narrates the celebration in honor of Manuel Godoy who received an honorific position in the Paraguayan government. During the tournament held in Godoy's honor, one of the horsemen, magically transformed into a creature half-man, half-jaguar, approaches the governor's daughter:

> El hipocentauro con doble cabeza de hombre y jaguar frena de golpe ante el podio... La parte humana del fabuloso animal se inclina desde lo alto y deja caer la sortija en la falda de la hija del gobernador... El misterioso jefe de las tribus monteses más guerreras y feroces del alto Paraná está allí... La sortija en forma de una serpiente que se muerde la cola creció en la falda de la hija del gobernador... La hija del gobernador yacía sobre las alfombras... desangrándose. (Roa Bastos,*Yo el Supremo* 264)

This episode evokes the Guaraní "Canción de Beipuradarégi" which sings of "Esos jaguares de blancos/tienen las mujeres expuestas a ser presas ya." Roa Bastos, who records this myth in his collection *Las culturas condenadas* explains that in the axe tradition, "la moza púber durante su iniciación se encuentra expuesta al peligro de ser devorada por un jaguar. Puede suceder que el jaguar rapte a la muchacha y la lleve hasta la tierra de los jaguares" (276-77).

In sum, Roa Bastos uses less Guaraní language than Cassacia in *El Guajhú*, and yet manages to capture more of the essence of Guaraní through his references to compound mythical beings such as the men-birds, the women-stars, and the man-jaguar, which mimics Guaraní's agglutinative character. The impact of Guaraní on *Yo el Supremo* is indeed tremendous; Guaraní allusions are omnipresent and the author does not concern himself with their intelligibility to the reader, since most of these passages can be understood on a dual level. If the reader doesn't capture the Guaraní connection he can still read and understand a dimension of the text.

It is indeed clear that the colonization of Paraguay did not lead to the eradication of Guaraní. Paraguay is still a bilingual nation whose literature unequivocally reflects the cultural importance of Guaraní. Casaccia, Bareiro Saguier, Roa Bastos and many other Paraguayan writers write in Spanish, but their Spanish constantly evokes Guaraní and represents a perpetual search for ways to do so that maintain aesthetic quality for the reader and comprehensibility for the non-Guaraní speaking public.

The three cases of the use of Guaraní examined here show how three different authors approach the problem of incorporating Guaraní into their fiction written in Spanish. The ways in which these authors have chosen to address this issue show a progressive reduction of the use of Guaraní vocabulary in favor of the use of techniques that communicate the flavor of Guaraní. Whereas Guaraní is used primarily as symbol and theme in fiction of Gabriel Casaccia, the presence of Guaraní in the works of Rubén Bareiro Saguier and Augusto Roa Bastos is found in the form of compound words that mimic Guaraní's agglutinative form, or Guaraní myths that communicate the spirit of the Guaraní Indians, since myth and language are inextricably intertwined. It is clear however, that for none of these authors was the omission of Guaraní a viable option. Guaraní, regardless of the problems it poses for the international reader of Paraguayan fiction, is an indispensable element of Paraguayan identity and thus holds an indisputable place in its nation's literature.

Helene C. Weldt-Basson
Fordham University

WORKS CITED

Bareiro Saguier, Rubén. "Colonialismo mental en el bilinguismo paraguayo." *Escritura* 1.1 (1976): 76-85.

—. "Estratos de la lengua guaraní en la escritura de Augusto Roa Bastos." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 19 (1984): 35-45.

—. *Ojo por diente.* Caracas: Monte Avila Editores, 1972.

Bossong, George. "Augusto Roa Bastos y la lengua guaraní. El escritor latinoamericano en un país bilingüe." *Augusto Roa Bastos: Actas del Coloquio Franco-Alemán.*(Düsseldorf. 1-3 de junio de 1982). Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1984. 77-87.

Casaccia, Gabriel. *Cuentos completos.* Asunción: Edición de Homenaje/ El Lector, n.d. 1984.

Chase-Sardi, Miguel. *Pequeño Decameron Nivaclé.* Asunción: NAPA, 1981.

Ezquerro, Milagros. Introduction. *Yo el Supremo.* By Augusto Roa Bastos. Madrid: Cátedra, 1983. 7-77.

Lévi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology.* New York: Basic Books, Inc., 1963.

Pérez-Maricevich, Francisco. "El cuento paraguayo." *Cuentos completos.* By Gabriel Casaccia. Asunción: Edición de Homenaje/El Lector, n.d. 29-37.

Roa Bastos, Augusto, ed. *Las culturas condenadas.* 2nd ed. Mexico City: Siglo Veintiuno, 1980.

—. *Yo el Supremo.* 9th ed. Mexico City: Siglo Veintiuno, 1979.

Weldt-Basson, Helene C. *Augusto Roa Bastos's* I The Supreme: *A Dialogic Perspective.* Columbia: U of Missouri P, 1993.

—. "Cases of Ambiguity in Rubén Bareiro Saguier's *Ojo por diente*." *Hispanófila* 106 (1992): 41-57.

—. "La recreación del mito en*Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos." *Proyecciones sobre la novela.* Ed. Linda Gould Levine and Ellen Marson. (forthcoming in Ediciones del Norte).

Mester, Vol. xxiv, No. 2 (Fall, 1995)

La República y las Letras — literatura y carácter nacional en Brasil y Venezuela*

Introducción

La Segunda Revolución industrial aceleró el proceso de urbanización e industrialización europea. La América Latina parecía entonces perder el "tren de la historia": "O cenário da América do século XIX mostrava no conflito dos opostos (passado ou futuro, absolutismo ou democracia, barbárie ou civilização) a própria crise de sua identidade cultural" (Chiampi 73). Surgió entre los intelectuales latinoamericanos una urgencia por "encontrar um lugar na História (na modernidade), adotando fórmulas estrangeiras para ingressar, a curto prazo, na nova ordem gerada pela cultura ocidental" (75). Una de las corrientes que ejerció gran influencia sobre los pensadores latinoamericanos a fines del siglo XIX y a comienzos del XX fue el positivismo. Los ideólogos positivistas juzgaban identificar y diagnosticar los males de sus respectivos países, recomendando recetas que pudieran poner la sociedad latinoamericana en marcha segura a la evolución.

En este ensayo, analizo las propuestas políticas de dos positivistas latinoamericanos—el venezolano Laureano Vallenilla Lanz y el brasileño Euclides Da Cunha—contraponiéndolas a las representaciones nacionales de dos novelas, *Doña Bárbara* del venezolano Rómulo Gallegos y *O Quinze* de la brasileña Rachel de Queiroz. Propongo que las obras de estos autores contienen semejanzas estructurales en la narrativa.

Demuestro que las representaciones del gobierno en Vallenilla y *O Quinze* son de carácter paternalista y antidemocrático, y crean "Repúblicas de exclusión." Da Cunha y *Doña Bárbara* presentan un proyecto político democrático, promoviendo una "República de inclusión" a través de un programa educacional sistemático. En la primera parte, estudio los positivistas Laureano Vallenilla y Euclides Da Cunha para establecer los diferentes usos de un sistema de ideas similar, llevándolos a dibujar distintos planes de acción para la vida política, social y económica de sus países. En la segunda parte, analizo las estructuras de *Doña Bárbara* y *O Quinze*, demarcando sus semejanzas y diferencias, para mostrar que las dos obras imaginan, representan y construyen sistemas políticos nacionales diversos entre si. Finalmente, en la conclusión, examino la filosofía positiva y la novela regional, determinando sus oposiciones y/o similitudes en la elaboración de un proyecto político para sus patrias.

Vallenilla y Da Cunha: una teoría filosófica, dos propuestas políticas

Las ideas de Augusto Comte, el creador de la filosofía positiva, tuvieron profunda influencia en el pensamiento del venezolano Laureano Vallenilla Lanz y del brasileño Euclides Da Cunha. Otra noción que también produjo un profundo impacto en las elaboraciones tanto de Vallenilla como de Da Cunha fue el 'biologismo evolucionista' de Spencer. Sin embargo, ni el positivismo de Comte ni el biologismo de Spencer fueron aprendidos por estos dos famosos escritores de una misma manera. Vallenilla Lanz y Da Cunha compartieron diversas ideas de origen europea que se encontraban en boga a fines del siglo XIX y comienzos del XX, pero las usarán con el fin de desarrollar proyectos

políticos nacionales de distinta naturaleza. Vallenilla, ideólogo del régimen dictatorial del General Gómez, traza una propuesta que excluye a las capas populares de una participación en el poder; en contraposición, Da Cunha en *Os Sertões* termina por proponer una República brasileña de carácter inclusivo, basada en una mayor participación popular.

A través del estudio de dos obras claves, *El Cesarismo democrático* de Vallenilla Lanz y *Os Sertões* de Euclides Da Cunha, examino cómo estos pensadores construyen el prototipo del carácter nacional, el llanero y el *sertanejo*, respectivamente. Efraín Kristal en su artículo "The Pampa and the Ethos of Buenos Aires" describe cómo el gaucho argentino fue constantemente apropiado y reinterpretado por diferentes grupos sociales, en periodos de tiempos distintos, terminando por representar la "legitima encarnación del alma nacional." Los caracteres nacionales son "signos vacíos" que son apropiados para llenarlos con múltiplos significados. Estos caracteres nacionales forman diferentes proyectos sociales para el desarrollo de una nación. Es desde este punto de vista que analizo la representación del llanero venezolano y del *sertanejo* brasileño.[1]

El llanero aparece en la obra de Vallenilla a través de su análisis de la formación histórica de la identidad venezolana. Mezclando los conceptos de orden y progreso social de Comte, con la idea de evolución organicista de Spencer (Spencer compara organismos vivos con el organismo social), y una dosis de darwinismo social, Vallenilla esboza en su estudio la trayectoria histórica del hombre y del pueblo venezolano. Según Arturo Sosa, Vallenilla percibe la guerra de Independencia más como una contienda civil que como una lucha ideológica. Para Vallenilla, la guerra de Independencia fue el choque de dos culturas con costumbres e "instintos políticos" distintos, los llaneros, pueblo nómada y pastoril,

y los colonizadores españoles, pueblo sedentario. Así, además de tratarse de una guerra civil, también se inserta en el marco de una guerra de "conquista," al punto de comparar ésta con la invasión del Imperio Romano por los bárbaros: "Los llaneros, con sus características de pueblo nómada, fueron los conquistadores del galardón de la Independencia y junto con esto sellaron con su cultura y sus costumbres la idiosincrasia del pueblo venezolano" (Sosa 15).

Siempre fiel a sus ideales positivistas, Laureano Vallenilla utiliza postulaciones deterministas para destacar la importancia del medio geográfico en la formación de un pueblo. La influencia de la geografía en la constitución de una determinada población es proporcionalmente más determinante cuanto más primitivo es el pueblo: "La influencia etológica del medio es todopoderosa, sobre todo en las etapas primitivas de la sociedad, en que el hombre no ha creado aún los elementos necesarios para modificar esa influencia y ella se confunda naturalmente con la formación de la raza" (Vallenilla *Disgregación e integración* 244). ¿Y quién es el hombre que ha producido el medio geográfico de Venezuela? El llanero, elemento principal de la formación de la nacionalidad venezolana:

> Pero es necesario decir también que en aquellas hordas semibárbaras existían los gérmenes poderosos que iban a determinar los rasgos inconfundibles del *Carácter Nacional*. La conciencia del valor personal, la altives, el espíritu igualitario, la hospitalidad caballeresca, la lealtad como base de la moral política, ... al mismo tiempo que la *incapacidad orgánica de constituir gobiernos estables, que es una de las características de los pueblos*

> *pastores,* ... la indiferencia religiosa y la aptitud a la abstracción y a la poesía *que se encuentra en muy alto grado entre los nómadas* ... contribuyeron a torcer el rumbo que sobre la pura tradición colonial iban a seguir otros países hispanoamericanos, dando así una fisonomía especial a nuestra evolución orgánica. (Enfasis del autor. Vallenilla *Disgregación e integración* 191-92)

Así, para Vallenilla, el pueblo venezolano se constituye de una mezcla de grupos sociales (unos semibárbaros, otros atrasados), de una masa informe, un "pueblo bajo" que no está preparado para la democracia. Esta visión del pueblo le va a servir de apoyo para su tesis del "gendarme necesario" que desarrolla en su libro *El Cesarismo democrático.* Según Vallenilla, solamente un hombre fuerte, un "Cesar democrático," con un poder absoluto y una mano de hierro, podrá cambiar la situación de anarquía en que se encuentra el pueblo, imponiendóles los valores de orden y progreso. El "Cesar democrático"—caudillo supremo—, es un hombre sagaz que sabe identificar los problemas nacionales y actúa sobre ellos, destacándose así sobre los demás caudillos por su fuerza personal, visión política y espíritu de oportunidad, caracterizando un darwinismo social. El salvaguarda la nacionalidad y el Estado, siendo la perfecta encarnación de la voluntad social. El pueblo, reconociendo sus cualidades como estadista, acepta incondicionalmente sus decisiones:

> La absoluta autoridad y poder pleno que ejerce este "Cesar democrático" tienen su fundamento profundo en lo que el mismo Vallenilla ha denominado el "instinto

> político" del pueblo. El pueblo, por una especie de sugestión inconsciente, obedece al más valiente y sagaz, a aquel en el que reconocen su propia imagen y de quien esperan protección. (Sosa 162)

Sin embargo, la consolidación de este poder no se hace a través de un consenso social. En un proceso en el cual todas las clases sociales apuntan hacia un único representante para el ejecutivo, la conquista de la hegemonía política se implanta y se fortalece por la violencia. Para Vallenilla, la violencia, lejos de ser vista con repudio moral, funciona como "algo inherente al progreso humano," justificando "... el uso de ella por un gobernante cuando así se lo imponen las condiciones de evolución de un pueblo" (Sosa 86). En el "César democrático" de Vallenilla reside un darwinismo social llevado a sus últimas consecuencias: la habilidad política coloca al "César" en posición de poder, la violencia aplasta a sus opositores, reproduciendo en el campo político la ley natural del más fuerte:

> Es evidente que en casi todas las naciones de Hispanoamérica, condenadas por causas complejas a una vida turbulenta, el caudillo ha constituido la única fuerza de conservación social, realizándose aún el fenómeno que los hombres de ciencia señalan en las primeras etapas de integración de las sociedades: los jefes no se eligen, se imponen. (*Cesarismo democrático* 173)

La tesis del "César democrático" se acopla perfectamente al momento

político venezolano de comienzos de siglo XX. Con las dictaduras de los Generales Cipriano Castro (1899-1908) y Juan Vicente Gómez (1908-1935) se consolida la *Dinastía Andina*, que termina con el poder local de los caudillos y crea una unidad nacional bajo un dictador. Cuando Gómez asume el poder extermina las todavía existentes luchas locales. Gómez rige Venezuela bajo los lemas de "Rehabilitación Nacional" y "Paz, Unión y Trabajo," pacificando al país a través del aniquilamiento de sus opositores y de la destrucción de los partidos políticos (Sosa 10-13). Garantiza Gómez su poder político a través de la alianza de dos grupos sociales estratégicos, los militares y la *intelligentzia*, ofreciendo importantes posiciones en su gobierno a éstos. La clase intelectual gomecista, casi todos positivistas, tratan de usar sus teorías científicas con el propósito de legitimar la dictadura (Sosa 12-13). El primer libro del historiador, *El Cesarismo democrático*, causa tremendo impacto en los medios políticos y académicos del país. En éste, el autor preconiza que la democracia no es el tipo de régimen político más adecuado para la joven nación, reafirmando la necesidad de un gobierno fuerte para el desarrollo de Venezuela. El progreso se refleja en el programa económico de Gómez, que abre las puertas del país a los inversionistas extranjeros, interesados principalmente en explotar el petróleo (Sosa 13-14).

Comparando las ideas filosóficas de Vallenilla y el periodo político en Venezuela, se puede observar un relación delineada entre la formación de la nacionalidad y el desarrollo de un proyecto político determinado. Vallenilla describe el mundo natural de su país, el llano y su habitante, el llanero, terminando por construir (aunque sin intención premeditada) un determinado carácter nacional. Para Vallenilla, el desorden y el atraso económico, político y cultural de Venezuela son productos de una raza de cultura inferior (el llanero) que se mezcla con otra todavía

no moderna (los españoles). Gómez es la fuerza necesaria que ordenará Venezuela, colocándola en rumbo hacia el progreso. Por lo tanto, Vallenilla justifica tanto la violencia contra las demás clases políticas como la exclusión de las clases populares de la esfera del poder. De este modo, una élite económica termina dominando completamente el campo político (no sin el apoyo de grupos claves, como los militares y los intelectuales), imponiendo su plan de acción de arriba (la Presidencia) hacia abajo (el pueblo). Entonces, la propuesta política de Vallenilla, paternalista y conservadora, se acopla perfectamente a la realidad de la política nacional de la dictadura de Gómez (ver cuadro I). En Vallenilla, la visión del mundo natural de Venezuela y su producto, el hombre venezolano, sirven a un proyecto político específico que justifica las fuerzas antidemocráticas en el poder.

Como Vallenilla, Euclides Da Cunha retira del positivismo los principales instrumentos para analizar la realidad de su país, trazando también un plan de acción para el futuro de la nación. Sin embargo, en *Os Sertões*, Euclides Da Cunha dibuja una propuesta política distinta a la de Vallenilla. Hay dos fases ideológicas claves en la obra de Da Cunha: la primera en la cual el uso del positivismo del autor es dominado por una percepción étnica que se asemeja a Vallenilla (primitivismo de los pueblos y evolucionismo social); y la segunda, de *Os Sertões*. Entre estas dos distintas etapas del pensamiento euclidiano se insertan marcados acontecimientos políticos y sociales en la historia del país — la proclamación de la República y la Rebelión de Canudos — hechos que provocan un profundo impacto en Da Cunha, haciéndole reformular su visión tanto del gobierno como del pueblo brasileño.

Euclides Da Cunha recibió influencias filosóficas de los más variados campos. El positivismo de Comte, el evolucionismo de Darwin y el

determinismo de Spencer están presentes, mezclados con autores románticos como Victor Hugo y Alfred de Musset, y las ideas de la Revolución Francesa. En Da Cunha existe también el gusto por las construcciones sofisticadas del parnasiano (Sevcenko 133-34). Es a través de esta conjunción entre ciencia y literatura que Euclides dibuja su proyecto nacional. Según Nicolau Sevcenko, la "síntese entre a linguagem literária herdada e a elocução científica do presente" (135) revela la producción de un discurso que representa, al mismo tiempo, revelación y verdad:

> ... Resulta na sua obra, em conclusão, uma linguagem elevada, selecionada, elaborada, altamente metafórica e imagística, de comunicabilidade mediatizada, dotada de efeitos elocutivos, escoimada de clichês, rebartiva, áspera, carregada, homogênea, praticamente sem variação sociolinguística, isenta de paródia ou prosopopéia, reveladora e enérgica. Uma linguagem altamente coerente com o conteúdo transmitido, na medida em que procurava evidenciar uma dignidade superior da cultura científica e filosófica e revelar a sua capacidade de perceber erros e injustiças, ao mesmo tempo que expunha a verdade última presente no movimento profundo das forças naturais. (135)

Luego, literatura y ciencia conjugadas funcionan para localizar el posible problema, solucionándolo según criterios de una determinada racionalidad. Da Cunha está consciente de los peligros que afligen a la joven nación brasileña. Preocupado por la influencia que ejercen las

grandes potencias mundiales y de sus tendencias expansionistas, Da Cunha afirma la urgente necesidad de "elaborar um saber consistente e eficaz sobre o Brasil," (Sevcenko 141) para impedir la división del territorio nacional.[2] Así, es imprescindible la descodificación del signo "el Brasil," es decir, comprender Brasil equivale a ser Brasil. Como intelectual nacionalista, Da Cunha coloca su conocimiento a servicio de la nacionalidad con el fin de proyectar un programa de acción para el país.

Euclides Da Cunha cree que el régimen más adecuado para desarrollar el potencial de la nación es el republicano. Para Da Cunha, el gobierno republicano elimina los sistemas de privilegios de origen y hace emerger talentos en las diferentes clases sociales, a través de un proceso continuo de "filtragem democrática" (Sevcenko 147). Compréndese, entonces, su postura inicial frente a la Rebelión de Canudos. En un primer momento, Da Cunha ve Canudos como una conspiración que pretende restaurar la monarquía brasileña. Utiliza un episodio de la Revolución Francesa, la rebelión de la Vendéia, para condenar el movimiento brasileño (Ventura 130). En la región de la Vendéia, en Francia, un grupo de campesinos organizaron una sublevación de carácter realista y católico, durante la época de la Revolución. Canudos es entonces "a nossa Vendéia," que debe ser suprimida para que el régimen republicano pueda florecer en toda su plenitud. En ese instante, Da Cunha considera el *sertanejo* como un pueblo bárbaro y primitivo, a pesar de admitir que éste es la *piedra-mater* de la nacionalidad brasileña.[3] Aqui sus ideas se asemejan a las de Vallenilla, pero se modificarán al testimoniar la rebelión.

Da Cunha escribe sus primeros artículos sobre la revuelta para el periódico *A Folha de São Paulo* en Rio de Janeiro, redactando los últimos

ya en Monte Bello, región del conflicto. Walnice Nogueira Galvão, en "O Correspondente Euclides Da Cunha" (*Saco de gatos* 55-63) registra que 2/3 del conjunto de los reportajes de Da Cunha fueron escritos antes que éste llegara a Canudos. Estos artículos serán compilados y reunidos en un volumen posteriormente publicado con el nombre de *Caderneta de campo.* Según Nogueira Galvão, en *Caderneta de campo* se puede percibir un cambio en las actitudes del autor en cuanto a la acción del gobierno Republicano en la represión del conflicto. Sin embargo, Da Cunha no describe en este libro el episodio que más lo marcará — el exterminio de los habitantes de Canudos.[4] Los artículos que redacta después de presenciar la revuelta, y su trágico fin, compondrán el libro que es obra maestra de la literatura brasileña.

En *Os Sertões,* Da Cunha muestra una amplia comprensión del conflicto, haciendo relación entre éste y el momento político nacional. Da Cunha es un fervoroso republicano que apoya incondicionalmente al régimen contra la "irracionalidad" de la monarquía. Sin embargo, al final de la rebelión de Canudos, el autor tiene una comprensión distinta de este gobierno. A través del contacto con la realidad de miseria, pobreza y abandono de las poblaciones del interior del país, y de la incomprensión y el poco caso de los políticos republicanos frente a las demandas más elementales de su pueblo, Da Cunha adquiere una nueva concepción política y social, tornando su proyecto para la nación aún más radical: un régimen que sea legítimamente democrático.[5]

Nicolau Sevcenko registra la decepción de Euclides Da Cunha con la República que tanto espera un día:

> O dado mais característico e saliente da maneira pela qual Euclides encarava a cena social de seus dias era a

> sua convicção— compartilhada com os mais lúcidos dentre os seus confrades de letras—que assistia a um completo espetáculo de inversão de valores e de papéis no interior da sociedade. A República, tão promissora, nas suas origens, de uma civilização técnica e moralmente elevada, havia se transformado no "paraíso dos medíocres" .... As transformações sociais, políticas e econômicas, ao contrário do que se esperava, só trouxeram a exacerbação do egoísmo e do interesse na luta pelos cargos e comissões altamente remunerados, acompanhada pelo maior desprezo e indiferença pelos assuntos públicos. (147)

Con la rebelión de Canudos, Da Cunha percibe el carácter antidemocrático del gobierno Republicano brasileño. Como periodista, sufre la censura a sus reportajes, y después presencia con horror el exterminio casi completo de la población de Canudos (Galvão *Gatos de outro saco* 77-81). Da Cunha promueve la radicalización de su proyecto a medida que se abre para una concepción más democrática del gobierno, en el cual condena fuertemente la acción represiva frente a Canudos, y sugiere la incorporación del pueblo a la vida política del país:

> Sejamos justos — há alguma coisa de grande e solene nessa coragem estóica e incoercível, no heroísmo soberano e forte dos nossos rudes patrícios transviados e cada vez acredito que a mais bela vitória, a conquista real consistirá no incorporá-los, amanhã, em breve, definitivamente, à nossa existência política. (Da Cunha *Canudos, diário de uma expedição* 113)

Para Da Cunha este reclutamiento de la masa para la acción política del país se dará a través de la educación. Así, Da Cunha escribe un nuevo proyecto político nacional, en el cual los educadores serán la vanguardia de la sociedad. Como nos enseña el cuadro II, la República brasileña debería, entonces, ser dominada estratégicamente por élites intelectuales que tendrían la responsabilidad de llevar a cabo un programa de ilustración para la población, preparando el camino rumbo a la democracia. Para entender mejor esta nueva propuesta de Da Cunha, es necesario comprender el cambio de visión del escritor frente a las poblaciones *sertanejas*. Como mencionamos anteriormente, en sus primeros artículos, Da Cunha cree que el *sertanejo* es el prototipo del hombre nacional. Sin embargo, esta percepción está llena de prejuicios, puesto que los clasifica de "bárbaros" y "primitivos." Su opinión luego cambia al verlos luchar. De facto, los *sertanejos* derrotan tres expediciones del ejército brasileño, y es la cuarta expedición, con más de 5.000 hombres que logra destruirlos. Da Cunha pasa a admirar el coraje y el heroísmo de esta población que lucha por un ideal, señalando su sagacidad y su alto grado de conocimiento del medio geográfico. Los *sertanejos* utilizan su conocimiento específico del mundo natural brasileño, el *sertão*, de un modo más efectivo y racional que los políticos y militares de la República. Da Cunha percibe que si este pueblo fuese educado, tendría mucho que ofrecer a la nación. Concluye Da Cunha afirmando que el gran error de la República brasileña es no comprender y no ayudar a sus propios hijos, provocando una especie de "suicidio colectivo."

En el final de *Os Sertões*, esta crítica se encuentra presente, en uno de los extractos más dramáticos de la literatura brasileña:

> Fechemos este livro.
> Canudos não se rendeu. Exemplo único em tôda a História, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do têrmo, caíu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados. (463)

En este momento, Da Cunha realiza una inversión — los bárbaros son los políticos, los científicos, los intelectuales, los militares, la gente del litoral y de las ciudades, los Republicanos. Al relativizar el concepto de "barbarie," Da Cunha da un paso más hacia la comprensión de la realidad social, política y económica de su país. Según Roberto Ventura, Da Cunha logra entender la problemática de la formación de la identidad nacional cuando, al final de su obra, propone una visión menos etnocéntrica de la sociedad brasileña. El mundo del *sertanejo*, antes visto como primitivo y inculto, gana fuerza como una contracultura, es decir, una cultura alternativa a aquella de los círculos del poder (136). Es este el instante de mayor radicalización social de Da Cunha—es cuando él da voz a los oprimidos, caracterizando una "... adesão ... aberta para o lado dos rebeldes" (Galvão *Gatos de outro saco* 94). Su proyecto nacional es organizar una República verdaderamente democrática, de modo que ésta sea legítimo vehículo de expresión de la voluntad popular.

Vallenilla en *El Cesarismo democrático* y Da Cunha en *Os Sertões* presentan para una percepción distinta de la república ideal para su

país y la participación popular en el gobierno. Para Vallenilla, el llanero, raza de cultura inferior, provoca desorden y atraso económico, político y cultural en el país. A fin de organizar este mundo caótico e irracional, el positivista venezolano lanza la tesis del "Cesarismo democrático," o sea, un hombre fuerte que con mano de hierro pondrá la nación en marcha segura para el progreso. Hay entonces una exclusión de las clases populares de los medios políticos, en los cuales una pequeña élite económica reinará. La propuesta política de Vallenilla se puede caracterizar como antidemocrática y antipopular, puesto que promueve un sistema de gobierno dictatorial, basado en una relación paternalista hacia el pueblo, donde las decisiones son tomadas "de arriba hacía abajo."

Euclides Da Cunha en *Os Sertões* preconiza una propuesta política bien distinta a aquella de Vallenilla. Da Cunha ve el *sertanejo* como una raza perfectamente adaptada a su medio natural, el *sertão*, representando así la síntesis del pueblo brasileño (hombre en armonía con mundo natural de su patria). La República brasileña debería garantizar el orden y el progreso a través de un programa educacional sistemático, que preparará a la población pobre para la vida política nacional, evitando así episodios como Canudos ("el suicidio de un pueblo"). Esta propuesta de República posee carácter político inclusivo, porque expande la participación popular en las esferas de poder. En este proyecto, la élite intelectual tiene un papel de vanguardia, puesto que es pieza clave en un proceso de ilustración de las capas populares: educa al pueblo para el pleno ejercicio de la ciudadanía. La propuesta de Euclides se distancia así de las condiciones reales de la naciente República en Brasil, para proyectar un plan de acción nacional democrático.

Figura I

Vallenilla

El Cesarismo democrático

el llano/el llanero

LLANERO

-Raza de cultura inferior

-Desorden y atraso económico, político y cultural

PROPUESTA POLÍTICA:

El Cesarismo democrático

-Justificación de la violencia

-Exclusión de las clases populares de los medios políticos

-Élite económica dominando campo político

PATERNALISMO/

DICTADURA GÓMEZ

Figura II

Euclides

Os Sertões

el *sertão*/ el *sertanejo*

SERTANEJO

-Raza adaptada al medio, síntesis del pueblo brasileño

-Orden y progreso a través de la República

PROPUESTA POLÍTICA:

Recuperación por la educación

-Evitar el "suicidio de un pueblo"

-Criar una República "inclusiva" basada en la partcipación popular

-Élite intelectual tiene un papel de vanguardia

DEMOCRACIA

Doña Bárbara y _O Quinze_: dos novelas regionales, dos modelos políticos distintos

Doña Bárbara, de Rómulo Gallegos, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Guiraldes y *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, componen la lista de las "novelas de la tierra" donde el mundo natural americano emerge como uno de los temas centrales de la obra. *O Quinze* de Rachel de Queiroz es comúnmente clasificada por la crítica brasileña como "novela regional," integrando un mismo conjunto con *Menino de Engenho* de José Lins do Rêgo y *Luzia-Homem* de Domingos Olímpio. Estos tres autores también destacan la naturaleza de su país como espacio clave en el desarrollo de sus libros, en estos casos el *sertão* es destacado. Propongo que, a pesar de sus semejanzas iniciales, *Doña Bárbara* y *O Quinze* presentan, de una forma alegórica, modelos políticos nacionales distintos: el primero de carácter más popular y democrático, el último de prisma paternalista y antidemocrático.

Ambos libros causan enorme impacto en la época de su publicación, siendo vistos como una crítica social.[6] *Doña Bárbara* es apropiada por los opositores de Gómez como una respuesta al régimen dictatorial, *O Quinze* es saludado porque denuncia la ineficiencia de las acciones gubernamentales frente a los grandes problemas nacionales, tales como sequía y pobreza. Sin embargo, la condena más fuerte de Gallegos y Queiroz reside en una crítica a las estructuras arcaicas de la sociedad de sus países. En su artículo "Realidad social, dimensión histórica y método artístico en *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos," A. Dessau señala que Gallegos

> .. aspira a configurar una metáfora novelesca del

> proceso histórico nacional tal como él lo veía. ... Los llanos venezolanos, en los cuales se desarrolla su acción, eran la región histórica y económicamente más importante de Venezuela antes de iniciarse la explotación petrolera. Quien quería buscar las raíces de la cultura y del carácter nacional venezolanos, tenía que hacerlo precisamente en esta región. Escoger los llanos como escenario de *Doña Bárbara* era, pues, darle a la novela premeditadamente una dimensión eminentemente nacional. (139)

El mismo fenómeno se repite con Rachel de Queiroz—es en los *sertones*, en el espacio rural, que se encuentra la "legítima" cultura brasileña. Así, el eje ámbito rural/cultura nacional estará por mucho tiempo incluído en el inconsciente colectivo de los dos países analizados. Ismael Xavier advierte que esta visión dual que opone al país moderno (ciudad) contra el país arcaico (campo) provoca una extraña paradoja: la cultura auténtica de la nación se encuentra fuera de la esfera urbano-industrial, pero el modelo económico más apropiado para el desarrollo nacional está en el espacio urbano (161). Esta contradicción inherente a la condición histórica de Latinoamérica, todavía está lejos de ser solucionada.

También se puede observar en las dos novelas analogías a nivel narrativo. Tanto *Doña Bárbara* como *O Quinze* utilizan elementos de la novela romántica del siglo XIX. En estas emergen los temas del mantenimiento del patriarcado rural (aunque con menos intensidad en *O Quinze*), del amor idealizado y del incesto por el matrimonio consanguíneo.[7] Pero, al contrario de la narrativa romántica que destaca

hechos personales de héroes y heroínas (Dessau 138), en *Doña Bárbara* y *O Quinze* los autores elaboran una "configuración artística" que promueve sus visiones particulares del proceso histórico nacional.

Al estudiar de manera profunda el encadenamiento estructural de *Doña Bárbara* y *O Quinze*, se percibe que sus respectivos autores trazan proyectos políticos nacionales radicalmente distintos. Mientras Queiroz termina por reafirmar un modelo político que corresponde al propio de la República brasileña—paternalista, autoritario, excluyente—, Gallegos traza un plan de acción que se distancia de la realidad inmediata venezolana, por caracterizarse como popular y democrático. Esta diferencia fundamental emerge de la comprensión crítica de la estructura de los dos textos.

O Quinze y *Doña Bárbara* poseen diversos espacios que interactuan (ver figuras III y IV). La distensión espacial más importante aparece en la relación entre "el afuera" y "el adentro." Europa sería el afuera completo, en medida que se distancia radicalmente del mundo nacional. El adentro es la nación (Brasil y Venezuela), pero este adentro se dispone en capas que se sobreponen unas sobre las otras: Gobierno Federal, Gobierno Estatal, región del *sertão* y del llano. El "más adentro" es entonces el mundo natural nacional, el *sertão* y el llano. Como un juego de cajas chinas, adentro de éstos últimos se encuentran todavía los microcosmos de la Hacienda Logradouro (*O Quinze*), y Altamira y El Miedo (*Doña Bárbara*).

Tomando en cuenta que la idea de patria en Latinoamérica se encuentra fuertemente conectada a la noción de un mundo natural específico (Candido 264), hay que pasar por diferentes niveles de interpretación (capas espaciales) para llegar al nacional. Aquí mi interpretación se asemeja a la de Carlos Alonso en su artículo "Doña

Bárbara." Según Alonso, para que uno rescate el sentido de la novela es necesario establecer una determinada operación interpretativa (120). Esta operación pasa por diversos y profundos niveles alegóricos, que crean una cadena sucesiva de significados.

En las dos obras, la dinámica de la identidad nacional está basada en un conocimiento profundo del país (personificado por el mundo natural) y sus problemas. Para Gallegos y Queiroz, es necesario realizar el arduo ejercicio de interpretación para que se encuentre la "verdadera" alma nacional. Si *conocer* la legítima cultura del país es elemento clave, no menos importante es *actuar*, fuerza que garantiza el desarrollo económico, político y social de la patria. Conocer y actuar tienen que estar profundamente interconectados, para que uno no interfiera de modo negativo sobre el otro. La cuestión es entonces transformar para el progreso y la modernidad sin perder el carácter nacional, caracterizando una extensión de la ya mencionada paradoja producida por la oposición campo/ciudad. En este punto, los protagonistas de *Doña Bárbara* llevan amplia ventaja sobre los de *O Quinze*: Luzardo y Marisela contienen en sí polaridades que aparentemente se oponen, pero cuando juntas permiten analizar con criterio el elenco de problemas presentados, solucionándolos sin colocar en jaque ni el proceso de modernización ni el carácter nacional.

En el comienzo de *Doña Bárbara*, Santos Luzardo se encuentra en Caracas, pero está en conflicto entre viajar a Europa o marcharse al llano. El protagonista se encuentra entonces "adentro" del campo nacional, oscilando entre el "hacía afuera" o su opuesto, el "más adentro." Luzardo sabe que el último camino es el más difícil, porque Altamina, su propiedad, se encuentra en estado deplorable por la acción de Doña Bárbara, una cacique local:

> Reses señeras se engreían, aquí y allá, amenazantes, o se disparaban ariscas, a la vista del hombre, al aire las pencas; otras, mansas, se encaminaban, paso a paso y por distintos rumbos, hacia el punto del horizonte donde ya se elevaban las blancas humaredas de la boñiga seca que era costumbre quemar en las inmediaciones del hato, al aproximarse la noche para que el ganado disperso por la sabana buscase los corrales. Lejos se levantaba la polvareda de una «rochela» de caballos salvajes. (Gallegos 44)

Una vez en el llano, Luzardo tiene que controlar las fuerzas de la acción caótica de Doña Bárbara, reorganizando el mundo natural. Luzardo logra esto porque es alegoría de una *práxis*, unidad entre la acción y el conocimiento. Luzardo contiene una "bipolaridad" que le permite entender la lógica interna del mundo natural, y ordenarlo, sin daños a éste. Luzardo es entonces Acción y Conocimiento, Ciudad y Llano, Cultura e Instinto. El interés amoroso de Luzardo por Marisela, contiene una bipolaridad diversa, que aborda diferentes niveles. Marisela simboliza la condensación de clases, de etnias y de valores morales del pueblo venezolano: ella es, al mismo tiempo, Pobre y Rica, Indígena y Blanca, Santa y Pecadora. Nació en condiciones de pobreza, pero es la única heredera de la rica Doña Bárbara; además es mestiza, santa porque es virgen y pecadora puesto que carga con los pecados de su madre. Luzardo y Marisela son, por lo tanto, como diferentes caras de la misma moneda: ellos contienen en sí polos distintos que, unidos, personifican el ideal del pueblo venezolano. La obra, por lo tanto, posee una doble síntesis: la primera reside en el carácter estructural del héroe

y de la heroína, y la segunda deriva de la unión de estos dos tipos ideales (síntesis-Luzardo se une a síntesis-Marisela). Este último proceso es muy interesante, puesto que reproduce la compleja estructura de capas espaciales de la obra, es decir, para descubrir el legítimo carácter nacional es necesario pasar por diversas etapas interpretativas, y para obtener el verdadero representante nacional es preciso realizar una síntesis de la síntesis (síntesis primaria llevada a un segundo nivel).

Al actuar sobre el mundo natural, Luzardo también crea una utopía para Venezuela. En esta utopía nacional no hay lugar para un pasado degradado ni para la (maléfica) influencia extranjera. Como nos muestra la figura IV, a través de la acción del proyecto racional de Luzardo, tanto Doña Bárbara (alegoría del mundo natural degradado) como Mr. Danger (alegoría del capital americano) son expulsados de este mundo idílico.

Entonces, *Doña Bárbara* representa una alegoría del proyecto político de Rómulo Gallegos. Gallegos propone para Venezuela una "bipolaridad recuperadora": el entendimiento de los problemas nacionales y la acción efectiva sobre ellos. Gallegos preconiza una acción sistemática interna que organice a la nación para promover el desarrollo económico, sin olvidarse del aspecto social. Tal como Luzardo rescata a Marisela de la ignorancia y la pobreza, el pueblo venezolano necesita ser rescatado de su ignorancia para que pueda participar en la vida nacional. Por lo tanto, el papel de la clase intelectual en esta nueva Venezuela es fundamental. Ésta será responsable por la conducción de un proceso de ilustración, preparando al pueblo para que pueda participar de los destinos de la nación. Es interesante notar cómo el proyecto de Gallegos y la propuesta de Da Cunha se entrecruzan—ambos desean la construcción de una democracia de carácter inclusivo (educación a la

población), conducida por una élite intelectual.

En el proyecto político de Gallegos, la cultura nacional no sufre la descaracterización de la modernización económica, porque ésta es comandada racionalmente por un grupo de nacionales, representados por Luzardo. Se conserva al mundo natural y el llanero gana su lugar como el prototipo nacional del pueblo venezolano. En contraposición, Rachel de Queiroz en *O Quinze* infiere un modelo político nacional que se asemeja a la realidad inmediata de los gobiernos de estos países. En la República representada por Queiroz, la clase política excluye al pueblo de las decisiones nacionales, y termina por promover un proceso nocivo a la formación de una "legítima" identidad nacional.

Como los personajes de *Doña Bárbara*, los caracteres en *O Quinze* son alegorías que dejan entrever un discurso nacional específico. Sin embargo, en *O Quinze* no encontramos la "bipolaridad recuperadora" que contienen Luzardo y Marisela. Conceição y Vicente, ambos dueños de haciendas, representan conocimiento y acción, respectivamente. Conceição, la maestra de niños, siente atracción por Vicente, un *sertanejo*, pero sabe que es un amor que tiene pocas probabilidades de concretizarse. Ambos provienen de una clase social privilegiada, una élite económica de hacendados. Por lo tanto, no hay un impedimento social a su unión. Sin embargo, Conceição se desespera porque sabe que "Vicente nunca lera Machado de Assis" (Queiroz 113). La barrera de clases es aquí substituida por el obstáculo intelectual.

Conceição y Vicente son primos que pertenecen a la alta sociedad, pero están separados porque cada uno posee un sólo elemento de actuación en su mundo natural: Vicente simboliza la acción y Conceição el conocimiento. No se pueden entender, puesto que no llegan a ser *práxis*, no condensan una bipolaridad; para ellos la síntesis nacional es

imposible. De este modo, aunque ya se encuentren los personajes en el espectro de "lo adentro," el *sertão*, no pueden comprender la lógica interna del mundo natural. Sus débiles tentativas de ordenarlo no pasan de intentos frustrados por la fuerza avasalladora de la naturaleza:

> O que desolava Vicente, o que enchia seu coração tão enérgico dum infinito desânimo, era a triste certeza da inutilidade do seu esforço .... Em vão, mal amanhecia, iniciava a labuta sem descanço, e atravessava o dia todo no áspero vai e vem do serviço sem tréguas, cavando aquí uma cacimba, consumindo partidas de caroço de algodão, levantando com sus próprias mãos, que o labor corajoso endurecera, as rezes caidas de fraqueza e de sêde. (Queiroz 168)

Porque los personajes regionales de *O Quinze* no poseen el instrumental para comprender la lógica interna de la naturaleza nacional, la tentativa de organizar el mundo natural viene desde el "afuera," representado por los gobiernos federal y estatal. Por ser una fuerza externa, tampoco puede captar una lógica que es interna del *sertão*, no logrando su ordenación. Sus acciones se resumen en remedios paliativos: mandar ropa y comida para la población pobre, pagar boletos para que los campesinos se cambien a los centros urbanos, etc. Así, el *sertanejo* es expulsado del *sertão* por las fuerzas naturales que actúan sobre él. Chico Bento y su familia, empleados de otra hacienda, emprenden un viaje a través de las tierras cálidas, terminando por embarcar en un navío rumbo a São Paulo.

Incapaces de actuar sobre el medio y modificarlo, las élites políticas

y económicas establecen con el pueblo una relación paternalista: Conceição adopta el hijo más joven de Chico Bento. Entonces, en *O Quinze* se caracteriza un modelo político nacional que excluye a las clases populares, y privilegia aún más el papel de las élites económicas y políticas en la conducción de los destinos nacionales.

En esta República antidemocrática es imposible cualquiera acción que recupere la nacionalidad. La alianza entre las élites y el pueblo, personificada por la relación implícita de deseo entre Vicente y Zefinha, su empleada, no se puede dar por la gran polarización de los contrarios. Vicente es horizontalmente opuesto a Conceição (pertenecen a una misma clase, pero representan polos distintos), y por eso no se concretiza su unión; mientras que Vicente y Zefinha son verticalmente contrarios (clase alta/clase baja). La única salida es huir de este mundo natural, distanciándose cada vez más de la legítima cultura nacional. Si Chico Bento y su familia son expulsados del *sertão*; Paulo, el hermano de Vicente, se aleja voluntariamente de éste. Él va a vivir en Recife, y hay todavía una posibilidad de colocación en Rio de Janeiro. El próximo paso sería Europa, "el afuera," representando así una pérdida del carácter nacional. Por esta razón, el *sertanejo* surge como un tipo físico nacional diluido. El *sertanejo*, como alegoría representacional del país, es superado por un prototipo de la ciudad—el malandro *carioca*—que emerge con el proceso de urbanización y modernización a finales del siglo XIX y comienzos del XX.[8] El país pierde entonces su referencia regional, y se concentra en el eje Rio de Janeiro-São Paulo.

La República demostrada en *O Quinze* es no solamente antidemocrática, sino también (y principalmente) anti-nacionalista. De este modo se asemeja a las propuestas de gobierno autoritario planteadas por Vallenilla. En *O Quinze* se encuentra retratado el sistema económico

promovido por la estructura agraria de monocultivo—esta generará sus "coroneles," el simétrico del cacique hispanoamericano.

Figura III

O QUINZE

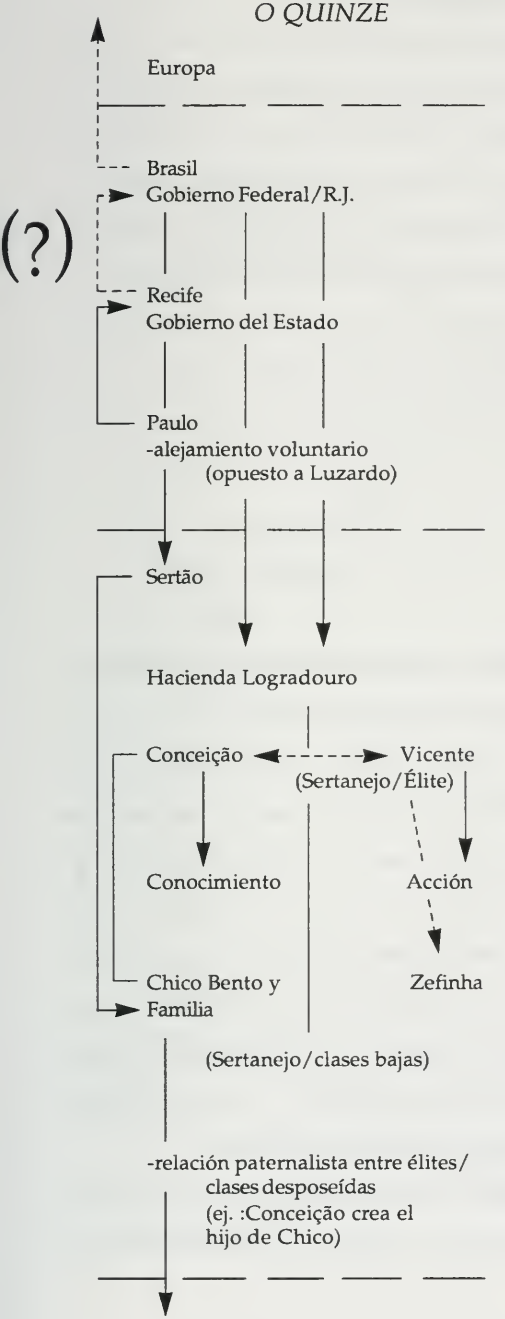
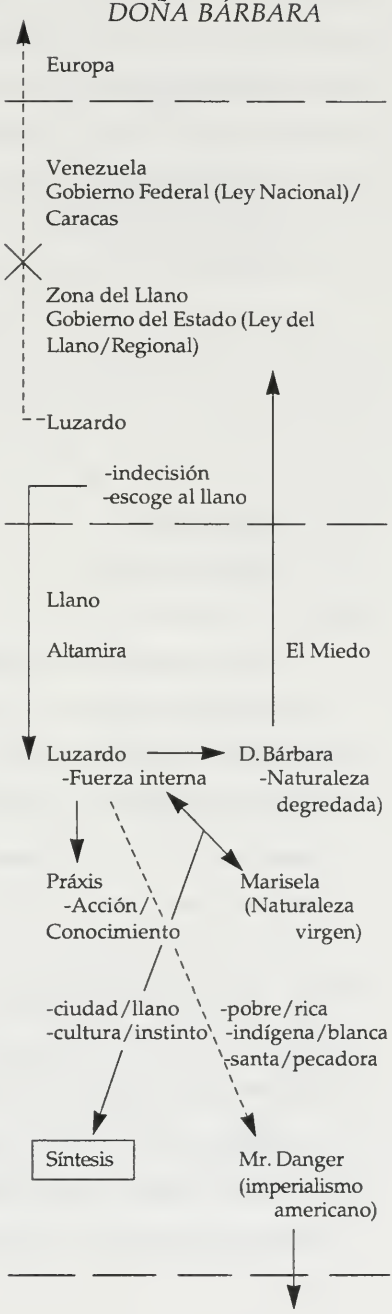


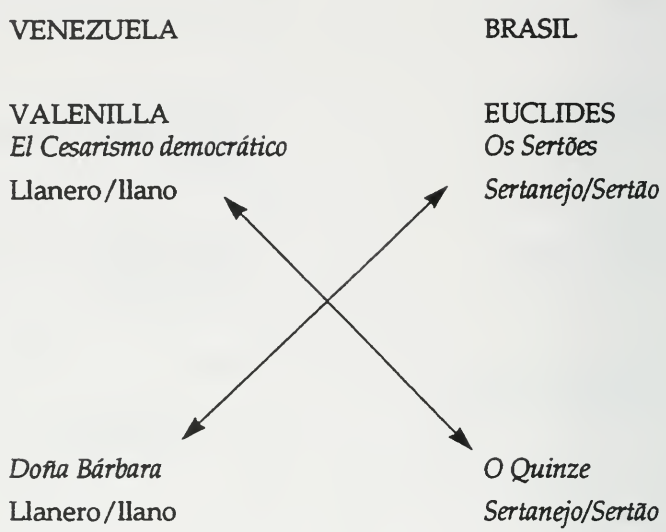
Figura IV

DOÑA BÁRBARA



Conclusión

Figura V



En las cuatro obras analizadas, se puede apreciar cómo la concepción política del *sertanejo* se asemeja a la concepción literária del llanero, y vice-versa. Hay entonces un fenómeno de interelación de ideas, donde los proyectos políticos se unen a la construción de un carácter nacional. Vallenilla y *O Quinze* presentan un proyecto político paternalista y antidemocrático, en el cual las élites económicas dominan al país, excluyendo a las clases desfavorecidas de la población. Se crea entonces una "República de exclusión." La acción tutelar de Gómez frente al pueblo venezolano es similar al acto tutelar de Conceição (que personifica a las élites económicas) frente al pueblo brasileño. A la vez, Vallenilla ve al llanero como incapaz de guiar sus propios destinos.

En Da Cunha y *Doña Bárbara* surge una propuesta política más democrática, en la que las élites intelectuales conducen al país hacia el

progreso, realizando una acción inclusiva de recuperación popular a través de la educación. Para evitar el "suicidio colectivo" del pueblo brasileño, Euclides Da Cunha preconiza la educación como proyecto recuperador nacional, y confía en una República de carácter democrático. Luzardo, como intelectual y educador, toma a Marisela como su estudiante y la rescata para la vida política nacional, forjando así una nueva Venezuela. En la República de Da Cunha y *Doña Bárbara*, el pueblo, después de pasar por un proceso formal de instrucción, está apto a tomar decisiones y así participar en la vida política del país.

En conclusión, la filosofía positiva y la novela regional se encuentran para construir el carácter nacional, buscando establecer una determinada identidad cultural. Este proceso representa, en última instancia, una reflexión mayor sobre el "ser americano." Es como afirma Irlemar Chiampi: "a indagação sobre o caráter nacional—a mexicanidade, a argentinidade, a chilenidade etc.— está na raiz da etapa de conciência crítica da realidade americana ... "(80).

Emanuelle K. F. Oliveira
University of California, Los Angeles

NOTAS

*Agradezco a los Profesores Efraín Kristal (UCLA) y Daín Borges (UCSD), y a mi colega Rodney Alvarez por la valiosa ayuda y las sugerencias ofrecidas en la redacción de este artículo. Las ideas equivocadas que puedan existir en el mismo són de responsabilidad exclusiva de la autora. Este ensayo fue posible gracias a una beca otorgada por el *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico* (CNPq), Brasil.

[1] Kristal apunta que la primera referencia al gaucho aparece en los tiempos coloniales, presentándose como una figura negativa. Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo* lo representaría como un tipo primitivo, no temiente a las leyes. En *Martín Fierro*, de Hernández Echeverría, emerge como "the exploited man who becomes a criminal because of the iniquities and injustices he suffers" (Kristal 16). En la segunda mitad del siglo XIX, cuando la Argentina se moderniza, tornándose principalmente urbana, surgen las figuras del "guapo" y "compadrito," caracterizando reinterpretaciones citadinas del prototipo del hombre del campo. Por fín, en 1933 Martínez Estrada escribe la obra *Radiografía de la Pampa*, en la cual "he made the radical claim that the modernity of Buenos Aires is a delusion because the ethos of Buenos Aires is indistinguishable from that of the wild and untamed Pampa" (Kristal 29).

[2] En *Literatura como missão*, Sevcenko registra el entusiasmo de Euclides Da Cunha por el proyecto modernizador del Barón del Rio Branco, y también la admiración del intelectual por la actuación diplomática de este importante político (140-41).

[3] "O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.

É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra... .

Entretanto, tôda esta aparência de cansaço ilude.

Nada é mais surpreendedor do que vê-la desaparecer de improviso. ... Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias

adormidas. O homem transfigura-se. Empertiga-se, estadeando novos relevos, novas linhas na estadura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sôbre os ombros possantes, aclarada pelo olhar desassombrado e forte; e corrigem-se-lhe, prestes, numa descaga nervosa instantânea, todos os efeitos do relaxamento habitual dos órgãos; e da figura vulgar do tabaréu canhestro, reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de fôrça e agilidade extraordinárias." Da Cunha, Euclides. *Os Sertões*, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963. 94-95.

[4] Incluso, en sus últimos artículos para la *Folha de São Paulo*, Da Cunha no se refiere al episodio de la matanza sumaria de los prisioneros. Este hecho marcará profundamente Da Cunha, y lo mencionará más tarde en *Los Sertones*.

[5] José Murilo de Carvalho en *Os Bestializados* también muestra el "... abismo existente entre os pobres e a República ...," (31) afirmando que sus dirigentes se preocuparan por reducir el nivel de participación popular en las esferas del poder. Carvalho indica que, en la ciudad del Rio de Janeiro, mayor centro urbano del país en el fin del siglo, apenas 100 mil personas, 20% de la población, tenían el derecho de voto. Los otros 80% eran analfabetos, mujeres y menores de 21 años, grupos que no podían votar (85). Carvalho también apunta que diferentes grupos políticos, tales como los anarquistas y los socialistas, fueron violentamente reprimidos, imposibilitando la formación de otros partidos políticos más populares y de una posible oposición a las élites en el poder. Encuanto a la participación de los intelectuales, o integraran diferentes movimientos políticos que fueron rechazados por el régimen, o fueran cooptados por éste, o se desilusionaran, desistiendo de la política militante y refugiandose en la literatura (37).

[6] Es curioso notar que la historia de la publicación de los dos libros se asemeja. En 1927, Rómulo Gallegos viaja a los llanos y piensa en escribir una

novela. Empieza a redactar un romance que tiene el título inicial de *La Corónela*. En 1929, es publicado *Doña Bárbara* por la prensa Araluce, de Barcelona. El novelista costea la edición, porque ningún editor se arriesga a publicar a un autor desconocido. *Doña Bárbara* recibe buenas críticas. La obra gana el premio Mejor Libro del Mes en España, y Gallegos alcanza proyección nacional e internacional (Liscano 93-96). En 1928, Gómez lo nombra presidente del Congreso, Gallegos rechaza la oferta y se exilia en el extranjero (Liscano 119-20). Para la misma época, Rachel de Queiroz escribe *O Quinze* (1929), romance sobre la sequía de 1915 en el nordeste brasileño, hecho que presenciara cuando niña. El libro es publicado en el mismo año, y su padre costea la edición, puesto que nadie quería arriesgarse con una nueva autora. *O Quinze* obtiene gran repercusión nacional. Mário de Andrade saluda el libro y, en 1931, Rachel de Queiroz gana el premio "Graça Aranha," consagrándose nacionalmente. En 1961, el Presidente Jânio Quadroz la invita a ser Ministra de la Educación, pero ella rehusa (Villaça xiv-xviii).

[7] Notar que Vicente y Conceição, Luzardo y Marisela son primos. El tema del amor imposible de los primos fue anteriormente consagrado en *María* de Jorge Isaacs.

[8] En *Os Bestializados*, José Murilo de Carvalho registra el surgimiento de este tipo urbano ya en comienzos del siglo XIX: "O bilontra é o espertalhão, o velhaco, o gozador; é o tribofeiro. A auto-imagem do fluminense como levador da vida aparece também na revista *O Cruzeiro*." (158). El *tribofeiro* generaría, años más tarde, el famoso malandro carioca.

OBRAS CITADAS

Alonso, Carlos. *The Spanish Regional Novel.* Cambridge: Cambridge UP, 1990.

Cândido, Antonio. "Literature and Underdevelopment." *Latin America in Its Literature.* Ed. César Férnandez Moreno; trans. Mary G. Berg, New York: Holmes & Meier, 1980. 263-82.

Carvalho, José Murilo de. *Os Bestializados.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Chiampi, Irlemar. "A imagem de América." *Língua e Literatura* 6 Universidade de São Paulo, (1977). 63-85.

Da Cunha, Euclides. *Os Sertões.* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

— . *Canudos: diários de uma expedição.* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1939.

Dessau, A. "Realidad social, dimensión histórica y método artístico en *Doña Bárbara,* de Rómulo Gallegos." Doña Bárbara *ante la crítica.* Ed. Manuel Bermúdez. Caracas: Monte Avila, 1991. 129-44.

Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara.* Ciudad de México: Espasa-Calpe, 1991.

Galvão, Walnice Nogueira. *Saco de gatos: Ensaios críticos.* São Paulo: Duas Cidades, 1976.

— . *Gatos de outro saco: Ensaios críticos.* São Paulo: Brasiliense, 1981.

Kristal, Efraín. "The Pampa and the Ethos of Buenos Aires." mimeo., 1995.

Liscano, Juan. *Rómulo Gallegos y su tiempo.* Caracas: Monte Avila, 1969.

Queiroz, Rachel. *O Quinze.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

Sevcenko, Nicolau. *Literatura como missão.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

Sosa A., Arturo. *La filosofía política del Gomecismo.* Madrid: Gráficas Dirección, 1974.

Vallenilla Lanz, Laureano. *Disgregación e integración.* Caracas: Centro de Investigaciones Históricas, Universidad Santa Maria, 1983.

— . *Cesarismo democrático.* Caracas: Tipografia Garrido, 1961.

Ventura, Roberto. "<*A Nossa Vendéia*>: Canudos, o mito da revolução francesa e a formação de identidade cultural no Brasil (1897-1902)." *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 31 (1990): 129-45.

Villaça, Antonio Carlos. Introdução. "Panorama da vida e da obra de Rachel de Queiroz." *Rachel de Queiroz: Obra reunida.* Vol. 1. Rio de Janeiro: José Olympio , 1989. xx-li.

Xavier, Ismael. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome.* São Paulo: EMBRAFILME/Brasiliense, 1983.

Mester, Vol. xxiv, No. 2 (Fall, 1995)

Sujetos nulos en los idiomas español y chino

Introducción

El español y el chino en el estudio lingüístico son tratados como dos lenguas muy diferentes respecto a puntos tales como la concordancia morfológica, los morfemas que marcan los tipos de oración, y la flexibilidad del orden de las palabras. Sin embargo, ambos se asemejan en que admiten pronombres nulos en la posición del sujeto. En cuanto al fenómeno del sujeto nulo, dos preguntas relacionadas surgen.

(i) ¿Qué papel juega el suejto nulo en las dos lenguas? o ¿cómo se asemejan o se diferencian?
(ii) ¿Por qué se permite el sujeto nulo en estas dos lenguas tan diferentes?

El presente trabajo trata de aclarar las dudas analizando las semejanzas y las diferencias que hay en frases con sujetos nulos en español y chino. A fin de responder a las dos preguntas formuladas, primero, reconsideraré las propiedades identificadas de los pronombres nulos en estas dos lenguas. Segundo, señalaré que las propiedades del sujeto nulo nos ayudan a entender su comportamiento en la construcción de dislocación a la izquierda en la cual aparecen un sujeto nulo y otra frase nominal. Finalmente, voy a examinar las hipótesis propuestas recientemente para explicar el parámetro del sujeto nulo.

1. Sujetos nulos

1.1. En el caso del español

En español, el orden de palabras es SVO porque la mayoría de oraciones siguen este orden y se permite que la posición del sujeto en la cláusula principal o subordinada sea vacía, como se señala en las siguientes frases (1) y (2). Aunque la posición del sujeto puede ser vacía, se considera que un elemento invisible ocupa esta posición porque el papel temático externo del verbo debe ser asignado a un argumento.[1]

(1) _ Tengo mucho dinero.
(2) Juan dijo que _ vendría mañana.

Como la mayoría de lenguas romances, el español tiene una concordancia morfológica de sujeto-verbo muy rica, como se ilustra en (3) en que la inflexión varía para indicar diferentes personas y números. Un sujeto es visible sólo cuando necesita enfatizarse o clarificarse.[2]

(3) leer
1s leo
2s lees
3s lee
1p leemos
2p leéis
3p leen

La inaceptabilidad de las oraciones (4) a (7) en que no se emplea el sujeto confirma el uso contrastivo y diferenciativo de la presencia del

sujeto porque el pronombre nulo no puede contener informaciones nuevas ni puede ser focalizado o topicalizado.

(4)**pro* y yo iremos a España.
(5)**pro* tiene dinero, no Juan.
(6)*Juan dijo que solamente *pro* vendría.
(7)**pro*, vendrá mañana.

1.2. En el caso del chino

En contraste con el español, la inflexión morfológica del chino, no tiene la concordancia morfológica de sujeto-verbo, como se ve en (8). Por otra parte, el chino permite que la posición del sujeto pueda ser vacía en la cláusula subordinada y principal, como se ilustra en (9) y (10). Si comparamos (1) y (2) con (9) y (10), sabemos que ningún sujeto nulo en chino se puede identificar por su forma verbal como en español. Por consiguiente, cualquiera propuesta que relacione el sistema inflexional complejo del verbo con el fenómeno del sujeto nulo va a fracasar en explicar el caso del chino.

(8) kanjian 'ver': infinitivo
1s kanjian 'yo veo'
2s kanjian 'tú ves'
3s kanjian 'él/ella/Ud. ve'
1p kanjian 'nosotros vemos'
2p kanjian 'vosotros veis'
3p kanjian 'ellos/ellas/Uds. ven'

(9) Lisi shuo _ kanjian le Wangwu.
Lisi decir ver ASP Wangwu
'Lisi dijo que había visto a Wangwu.'

(10) _ kanjian le Wangwu.
ver ASP Wangwu
'Vio a Wangwu.'

No obstante, una versión revisada de la Regla de Control Generalizado propuesta por Huang (1984),[3] como se señala en (11), puede explicar la interpretación del sujeto nulo en (9) en el que la categoría vacía tiene el mismo índice que el sujeto en la cláusula principal, "Lisi."

(11) Regla Revisada de Control Generalizado (RRCG):
Que coincidan los índices de un pronombre nulo con el elemento nominal inmediato que lo c-comanda.[4]

Aparte de RRCG, Huang arguye que existe un proceso diferente para explicar el sujeto nulo en (10), el análisis de variable, que sugiere que el elemento nulo primero se mude de la posición original a una posición fuera de la oración, y después desaparezca en tal posición, como se ve en (12).[5] Además del análisis de variable, arguyo que el elemento nulo puede ser ligado por un tópico nulo, como se ve en (13).[6] La ventaja de adoptar el análisis posterior es que se puede generalizar la categoría vacía para dos tipos de construcciones aunque no haya ninguna razón que pueda excluir el análisis anterior.

(12) [TOP _$_i$], [*vbl*$_i$ kanjian le Wangwu].

ver ASP Wangwu

'Vio a Wangwu'

(13) [TOP _i], [*pro*$_i$ kanjian le Wangwu].

ver ASP Wangwu

'Vio a Wangwu.'

En resumen, bajo la Regla Revisada de Control Generalizado, un pronombre nulo puede tener el mismo índice que la frase nominal inmediata que lo c-comanda. La frase nominal en la cláusula principal, entonces, puede ser el identificador para el sujeto nulo *pro*. Por otro lado, el sujeto nulo puede ser identificado por el ligador nulo en la posición del tópico y su referencia está en el discurso.

1.3. *pro* en español y chino

Pro es identificado de diferentes maneras en español y en chino. En español, *pro*, en la posición de sujeto, es licenciado por la concordancia fuerte que puede recuperar los rasgos de persona y número de un sujeto nulo. En cambio, *pro* en chino no puede ser identificado de la misma manera que en español. Según la Regla Revisada de Control Generalizado (Huang [1984]), *pro* es recuperado por la frase nominal potencial que inmediatamente lo c-comanda. Por consiguiente, *pro* en chino tiene el mismo índice que la frase nominal que posee las propiedades mencionadas antes. Por lo tanto, en chino, la propiedad de identificación e interpretación de *pro* derivan el mismo resultado con respecto al rasgo de *pro*: *pro* en (9) tiene que tener el mismo índice que el sujeto principal. De otra parte, la propiedad de identificación no interpreta completamente el contenido de *pro* en español. En (2), el

rasgo de *vendría* es [+3persona, +singular] que permite demasiadas posibilidades de interpretar *pro*: *él, ella, Ud., esto, eso, aquello, esta, esa,* y *aquella.* Sin embargo, cuando esta oración es la primera frase del discurso, *pro* tiene el mismo índice que el sujeto de la cláusula principal, "Juan." Por consiguiente, la identificación y la interpretación no producen el mismo resultado en español. Debemos recordar que existe otro análisis para explicar el sujeto nulo en chino: el elemento en la posición de sujeto tiene el mismo índice que el tópico cero que puede ser referido a un elemento en el discurso. En el ejemplo paralelo en español (14), la concordancia morfológica de sujeto-verbo todavía juega un papel muy importante en la identificación de *pro*, aunque *pro* debe tener el mismo índice que el antecedente en el discurso anterior.

(14) Hablante A: ¿Ha venido Juan?
Hablante B: Sí, *pro* ya ha venido.

En resumen, (15) puede ser un principio de la identificación de sujetos nulos en español y chino. Un pronombre nulo en chino puede tener el mismo índice que la frase nominal inmediata que lo c-comanda o como un tópico cero. La frase nominal en la posición de la cláusula principal o el tópico referido al discurso anterior puede ser el identificador para el sujeto nulo. Por otra parte, la concordancia puede ser el identificador de *pro* en español, mas, su interpretación es determinada por la interacción entre los rasgos de concordancia y el discurso.

(15) Un sujeto nulo siempre busca un identificador:
(i) la concordancia o (ii) un ligador
puede ser un identificador para un sujeto nulo que dependa de diferentes

lenguajes.

2. Dislocación a la izquierda

2.1. En español

Después de revisar las propiedades de *pro*, analizaré en esta sección la construcción de dislocación a la izquierda que contiene un tópico generado en la posición inicial de una oración, como se ilustra en (16).

(16) (Hablando de) José$_j$, Juan$_i$ dijo que *pro*$*_{i/j/*k}$ vendría mañana.

Campos adopta la propuesta de Enç y presume que en español, el pronombre nulo pro, tiene los rasgos [-L, +B]. [-L] indica que el elemento no se sujeta a la condición de licenciación local. Esto requiere que el pronombre nulo sea libre en su categoría de regimiento.[7] [+B] indica que el elemento necesita un antecedente que esté en la misma frase y lo liga semánticamente. El pronombre nulo *pro*$_j$ en (16) está ligado por el tópico "José." Las pruebas de que la oración (16) no complique movimientos pueden ofrecerse por (17) y (18) en que no se viola ni la Restricción de Frase Nominal Compleja ni la Restricción de Isla-QU.[8] En (16), para conseguir una oración gramatical, el tópico tiene que ser interpretado, y por eso, *pro*$_i$ es excluído. Arguyo que el sujeto nulo *pro*$_k$ también es excluído porque *pro* siempre requiere un ligador que lo c-comande.

(17) (En cuanto a) Juan$_i$, María cree el rumor de que *pro*$_i$ vendrá mañana.
(18) (Hablando de) Juan$_i$, no sé qué piensa María que *pro*$_i$ haga hoy.

En cuanto a las construcciones con verbos de influencia o volición, el verbo subordinado siempre requiere el modo subjuntivo en su cláusula subordinada. El rasgo [-L] no dice nada para la referencia desunida entre el sujeto subordinado y el principal. Kempchinsky (1986) arguye que las propiedades léxicas de los verbos de influencia y volición son responsables para la interpretación de referencias desunidas obligatorias entre el sujeto en cláusula subjuntiva y el sujeto en la cláusula principal. La oración (19) es excluída por el conflicto entre la propiedad de ligación de *pro* y la propiedad léxica del verbo. La propiedad del verbo de influencia "quiere" requiere que el sujeto en la cláusula subordinada sea desunida del sujeto en la cláusula principal. Pero, eso va a dejar *pro* sin ligarse.

(19)*Juan$_i$ quiere que *pro*$*_{i/j}$ venga mañana.

De otra parte, el pronombre nulo *pro* en (20) tiene que ser ligado por el tópico generado "José." Otras posibilidades van a hacer los índices *pro*$_i$ y *pro*$_k$ inaceptables: el pronombre nulo *pro*$_k$ es excluído porque no está ligado y *pro*$_i$ es excluído por la violación del Principio de Interpretación Plena (Chomsky [1993]) que requiere que todos los elementos sean interpretados.

(20) José$_j$, [Juan$_i$ [$_{VP}$ quiere [$_{CP}$ que [*pro*$*_{i/j/*k}$ venga mañana.]]]]

2.2. En chino

En cuanto a la construcción de dislocación a la izquierda en chino, voy a analizar las oraciones (21) y (22) que contienen tópicos y sujetos

nulos en cláusulas subordinadas.

(21) Lisi$_i$, Wangwu shuo *pro*$_i$ hui lai
Lisi Wangwu decir vendría
'(Hablando de) Lisi, Wwangwu dijo que vendría.'

(22) Lisi$_i$, *pro*$_i$ mingtian lai bu fangbian
Lisi mañana venir no conveniente
'(Hablando de) Lisi, no es conveniente que venga mañana.'

En las oraciones (21) y (22), el sujeto nulo en la cláusula subordinada puede ser ligado por el tópico generado en la posición inicial de la oración. Esta idea es apoyada por Huang (1991). El cree que la categoría vacía en (23) no puede ser una variable que quede después del cambio de lugar de una frase nominal porque no obedece a la Condición de Subyacencia.[9] Como el chino es una lengua que permite sujetos nulos, es posible que un pronombre nulo se genere en tal posición y su referencia se determine por la Regla de Control Generalizado. Si no, a un pronombre nulo es asignado un índice arbitrario interpretado con una referencia arbitraria.

(23) Lisi$_i$, [Frase Nominal[[Frase Inflexional *pro*$_i$ banshi]] de nengli] hen qiang
Lisi trabajar de capacidad muy fuerte
'(Hablando de) Lisi, su capacidad de trabajar es muy fuerte.'

Según Huang (1991), la categoría vacía en (23) es *pro*. Como es un pronombre vacío, tiene el mismo índice que la frase nominal inmediata

que lo c-comanda. Si no, su referencia es arbitraria. Entonces, el tópico Lisi "Lisi" va a ser la frase nominal inmediata que c-comanda la categoría vacía en (23). La Regla Revisada de Control Generalizado determina que la categoría vacía tiene que tener el mismo índice que Lisi "Lisi." Sin embargo, la categoría vacía en (24) no puede tener el mismo índice que Lisi "Lisi" porque la frase nominal inmediata que c-comanda la categoría vacía va a ser el sujeto principal *Wangwu* 'Wangwu', no el tópico Lisi "Lisi." Por eso, la oración (24) se excluye debido a la interacción de la Regla de Control Generalizado y el Principio de Interpretación Plena.

(24)*Lisi$_i$, Wangwu hen xinshang [[[*pro*$_i$ banshi]] de nengli]
Lisi Wangwu muy admirar trabajar de capacidad
'(Hablando de) Lisi, Wangwu admira su capacidad de trabajar.'

3. Parámetro del sujeto nulo

Las siguientes oraciones (25) a (30) demuestran que la distribución de los sujetos nulos distingue una lengua que permite el sujeto nulo como el español o el chino, de otra que no lo permite como el inglés.

(25) _ tengo dinero.
(26) María dijo que _ no vendría mañana.
(27) _ mei you chian.
(28) Mali shuo _ mingtian bu hui lai.
(29)*_ have no money.
(30)*Mary said that _ would not come tomorrow.

El estudio del parámetro del sujeto nulo ha recibido una atención merecida de los lingüistas a lo largo de los años (Taraldsen, Jaeggli & Safir y Adams, entre otros) pero no existe acuerdo. En esta sección, después de revisar dos hipótesis propuestas, voy a ofrecer ejemplos por los argumentos y cotraejemplos provenientes de distintas lenguas en contra de los estudios anteriores que tratan de explicar los diferentes fenómenos del sujeto nulo en la Gramática Universal.

3.1. Taraldsen

Taraldsen sostiene que se permite omitir el sujeto en español e italiano porque su concordancia morfológica de sujeto-verbo es muy rica, mientras el inglés no lo permite debido a su sistema de concordancia pobre, como se ilustra en el paradigma en español (31). Lo trataré como Hipótesis de Concordancia Rica.

(31) to see 'ver': infinitivo
1s veo
2s ves
3s ve
1p vemos
2p veis
3p ven

Respecto a la concordancia morfológica, como se mencionó en la primera sección, aunque el sistema de la concordancia del español puede identificar unos rasgos del sujeto nulo como [persona], [número] y [+tiempo], no es capaz de identificar explícitamente el sujeto del verbo

"ve": no sabemos si es "él," "ella" o posiblemente "Ud." Además, la concordancia morfológica no va a poder identificar si *pro* tiene el rasgo de [+primera persona, +singular] o [+tercera persona, +singular] en el contexto del subjuntivo; por ejemplo, "vea." No obstante, uno observa que los sujetos pueden ser invisibles en oraciones con esta forma verbal en español. Esto añade una nueva prueba a favor de la propuesta de que la identificación de la concordancia morfológica de pro no es igual a su interpretación. En otras palabras, la identificación de *pro*, que sólo es la recuperación parcial de rasgos [persona, número], es diferente de su contenido asignado que es la recuperación completa de rasgos [persona, número], aunque coincidan en parte. Como una breve conclusión podríamos decir que aunque la concordancia morfológica no es tan rica como para identificar todas las formas del pronombre, se puede omitir el sujeto. De esta conclusión surgen los siguientes problemas relacionados con la Hipótesis de Concordancia Rica. ¿Es suficientemente rica como para identificar un sujeto perdido de cinco o seis desinencias distintas? ¿Es tan pobre que no permite un sujeto invisible si sólo tiene una o dos formas diferentes? Entonces, ¿una lengua como el francés, que sólo permite tres o cuatro formas verbales diferentes, como se señala en (32), puede considerarse como una lengua que permite sujetos nulos o no? La Hipótesis de Concordancia Rica no sirve en el caso de una lengua como el francés para determinar su grado de riqueza o pobreza de concordancia.

(32)[parl-e] 'hablar': infinitivo
1s [parl]
2s [parl]
3s [parl]

1p [parl-õ]
2p [parl-e]
3p [parl]

Además del caso del francés, esta hipótesis va a fracasar en excluir el chino de la lista de lenguas que permiten sujetos nulos por causa de que sólo existe una forma invariable en esta lengua. La Hipótesis de Concordancia Rica ha sido puesta en duda, como ya ha sido demostrado en esta sección. En la próxima sección, los problemas relacionados al caso del francés y el chino dejados por la Hipótesis de Concordancia Rica pueden ser resueltos bajo la explicación de la Uniformidad Morfológica propuesta por Jaeggli & Safir. Pero, otro argumento contraejemplar va a sugerir que esta hipótesis tampoco puede explicar el parámetro del sujeto nulo.

3.2. Jaeggli & Safir

Para explicar los fenómenos de sujetos nulos en distintas lenguas, Jaeggli y Saifr proponen que los sujetos nulos sólo se permiten en las lenguas con paradigmas inflexionales que son uniformes morfológicamente. Ellos definen la Uniformidad Morfológica como se señala en (33).

(33) Hipótesis de Uniformidad Morfológica:
En una lengua L, un pradigma inflexional P es uniforme morfológicamente cuando,
(i) P no tiene ninguna forma derivada o
(ii) P sólo tiene formas derivadas.

Según la hipótesis de Uniformidad Morfológica, el español y el chino son correctamente considerados como lenguas que permiten sujetos nulos porque ambas son uniformes morfológicamente. Ninguna forma verbal del chino es derivada y el español sólo tiene formas verbales derivadas. Además, en esta explicación, el número de las formas verbales diferentes no va a jugar un papel en determinar la habilidad de ser un lenguaje de sujeto nulo o no. Esta hipótesis tiene éxito en excluir al francés y al inglés de la lista de lenguas que permiten sujetos nulos. Sin embargo, incorrectamente supone que el francés antiguo es una lengua que no permite sujetos nulos.[10] Como se ve en (34), esta lengua no es uniforme porque hay una forma que es idéntica al verbo en infinitivo. Desafortunadamente, el francés antiguo permite sujetos nulos.

(34) aim-er 'amar'
1s aime [em]
2s aimes [em]
3s aime [em]
1p aimons [emõn]
2p aimez [eme]
3p aiment [em]

De acuerdo con lo que hemos observado, ninguna de las dos hipótesis mencionadas, ni la de Concordancia Rica ni la de Uniformidad Morfológica, pueden explicar el parámetro del sujeto nulo. No obstante, si bien el parámetro del sujeto nulo tiene que fijarse bajo cierta teoría que todavía no se encuentra, el español y el chino son dos lenguas que permiten sujetos nulos. Por lo menos, el resultado del estudio del

parámetro del sujeto nulo ha ayudado en la comprensión del parámetro de variación del lenguaje y la naturaleza de la gramática universal en cierta manera.

4. Conclusión

En este trabajo he comparado, contrastado, analizado, y explicado las propiedades del sujeto nulo en español y en chino desde el punto de vista lingüístico. La conclusión de este estudio es que existen dos tipos de *pro* con propiedades en común: pueden ser ligados tanto por un elemento en la posición argumental o por un tópico aunque en el español *pro* es identificado por la concordancia morfológica (Taraldsen) y en el chino por la frase nominal inmediata que los c-comanda (Huang). Después de tener en consideración las semejanzas y las diferencias de pro en el español y el chino, otras construcciones con argumentos nulos también pueden analizarse aplicando la incorporación de la identificación de *pro* y el Principio de Interpretación Plena.

Hui-chuan Lu
Providence University, Taiwan

NOTAS

[1] Chomsky (1986b) propone que existen cuatro tipos de categorías vacías en el nivel sintáctico: PRO, *pro*, traza de anáfora y variable. *pro* es la contraparte del pronobmre lexical, tiene una referencia específica y aparece en la posición del sujeto de una cláusula finita. PRO ocupa la posición del sujeto de una cláusula infinitiva. La traza de anáfora es la traza dejada por el movimiento de

la frase nominal. Y la variable es dejada por el movimiento de QU (en las preguntas interrogativas). Los cuatro tipos de categorías vacías se ilustran en las oraciones (i) a (iv) respectivamente.

(i) *pro* vendrá mañana.

(ii) Quiero PRO ir contigo.

(iii) Juan parece traza de anáfora muy inteligente.

(iv) ¿Qué quieres comprar variable?

Siguiendo esta clasificación, *pro* es el tipo de la categoría vacía que ocupa la posición del sujeto nulo en (1) y (2).

[2] En *Presencia y Ausencia de los Pronombres Personales Sujetos en Español Moderno* por Per Rosengren, la conclusión citada de Wiggers , Academia, Gili Gaya y Fernández coinciden en subrayar los usos contrastivo y diferenciativo del pronombre personal en cuanto al empleo y no empleo de los pronombres personales sujetos de verbos en forma personal.

[3] La Regla de Control Generalizado propuesta por Huang (1984) dice:

Que coincidan los índices de un pronombre nulo con el elemento nominal más cercano.

En vez de RCG (1989), adopto RCG (1984) porque aquélla causa unos problemas serios aunque de verdad puede explicar más datos que ésta.

[4] Chomsky (1986b) propone que nodo A c-comanda nodo B cuando:

(i) A no domina B y B no domina A;

(ii) El primer nodo de ramas que domina A también domina B.

[5] Hernanz y Brucart consideran que los tópicos y los focos ocupan una posición fuera de una oración (Sintagma Inflexional).

[6] Chomsky (1986b) propone que A liga B cuando:

(i) A c-comanda B;

(ii) A y B tienen el mismo índice.

[7] Chomsky (1981b) propone que la categoría de regimiento para A es el

dominio mínimo que contiene A, su gobernador y un sujeto accesible.

[8] Ross (1967) arguye:

Cuando un elemento se muda de una frase nominal compleja, la frase viola la Restricción de Frase Nominal Compleja. Ross propone que se prohibe la extracción de un elemento de una pregunta interrogativa (QU) porque causa la violación de Isla-QU.

[9] La Condición de Subyacencia (Chomsky [1973]): Cualquier movimiento no puede cruzar más de un nodo de ligación (Frase Inflexional o Frase Nominal).

[10] Hirschbuhler estudia el fenómeno del sujeto nulo en el francés antiguo.

OBRAS CITADAS

Adams, M. "From Old French to Pro-Drop." *Natural Language and Linguistic Theory*, 5 (1987a): 1-32.

Campos, H. "Silent Objects & Subjects in Spanish." *Current Studies in Spanish Linguistics*. Ed. H. Campos and Martínez-Gil. Washington D. C.: Georgetown UP, 1992.

Chomsky, N. "Conditions on Transformations." *A Festschrift for Morris Halle*. Ed. S. Anderson and P.S. Rosenbaum. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1973. 232-86.

—. *Barriers*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986b.

—. "A Minimalist Program for Linguistic Theory." *The View from Building 20*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.

Enç, M. "Pronouns, Licensing and Binding." N*atural Language and Linguistic Theory*, 7 (1989): 51-92.

Hernanz, M. & J. Brucart. *La Sintaxis*. Barcelona: Crítica: 1987.

Hirschbuhler, P. "On the Existence of Null Subjects in Embedded

Clauses in Old and Middle French." *LSRL* 18, Proceedings, 1988.

Huang, J. "On the Distribution and Reference of Empty Pronouns." *Linguistic Inquiry*, 15 (1984): 531-574.

—. "Remarks on the Status of the Null Object." *Principles and Parameters in Comparative Grammar.* Ed. R. Freidin. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.

Jaeggli, O. & K. Safir. "The Null Subject Parameter and Parametric Theory." *The Null Subject Parameter.* Ed. O. Jaeggli and K. Safir. Dordrecht: Kluwer, 1989.

Kempchinsky, P. *Romance Subjunctive Clauses and Logical Form. Ph.D. Diss.* UCLA. 1986.

Rosengren, P. *Presencia y ausencia de los pronombres personales sujetos en español moderno.* Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1974.

Ross, J. *Constraints on Variables in Syntax.* Ph.D. diss. MIT Press, 1967.

Taraldsen, T. "On the NIC, Vacous Application, and the That-trace Filter." Indiana University Linguistics Club, Bloomington: Indiana UP, 1978

Mester, Vol. xxiv, No. 2 (Fall, 1995)

ENTREVISTA CON BLANCA VARELA

I: Introducción

Blanca Varela (Lima, 1926) es una de las principales figuras de la literatura peruana contemporánea. Desde 1949 hasta al día de hoy ha publicado meticulosos poemas en los que su segura voz lírica explora fuertes emociones con un tono a veces irónico y a veces paródico. Su poesía refleja asimiso un diálogo con la música y el arte pictórico. A veces sus poemas están situados en urbes modernas pero ha elaborado también una geografía lírica en la que existe un lugar ubicado entre el cielo y la arena. Al oeste yace el mar. Es un mundo de moradas y jardines. Está poblado de flores, insectos, animales, ángeles y fantasmas. Predominan ciertos colores primarios. Hay luz y oscuridad. Se trata de símbolos e imágenes que su hablante lírico escudriña mientras se escudriña. Octavio Paz tiene razón cuando habla de la poesía de Varela como "una exploración de la propia conciencia" (96).[1]

Su poesía de 1949 a 1983 ha sido reunida con el título de uno de sus libros de poemas más significativos: *Canto villano.* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986).

Desde 1993 trabaja en una nueva serie de poemas en prosa con depurados símbolos con los que explora nuevos temas, entre ellos el de la mortalidad. La primera muestra de estos poemas ha sido publicada con el título de *El libro de barro* (Madrid: Tapir, 1993).

II: Entrevista

Efraín Kristal: **¿Cómo fueron tus experiencias con el grupo de Westphalen en las tertulias de Pancho Fierro?**

Blanca Varela: Sebastián Salazar Bondy, de quien me hice amiga en la Universidad de San Marcos, me llevó a la peña Pancho Fierro. Fue una experiencia increíble. Me vi trasladada de una casa muy enquistada de algo muy limeño, muy criollo, algo limitada, sin duda, a un mundo nuevo y mayor: el mundo del Perú. Creo que el personaje más importante para mí en ese momento, aunque aún no me diera mucha cuenta de que tal cosa ocurriera, fue Arguedas. El abrió una compuerta curiosa, para mí en particular, y creo que también para otras gentes más evolucionadas y mayores que yo, personas que sabían que existía ese otro Perú que no era Lima ni el barrio en que vivías ni las familias que conocías ni los cuatro nombres que se barajaban en los periódicos, sino que era un mundo que siempre había sido considerado como algo un tanto folclórico y pintoresco, y esto por una lejanía totalmente cultural.

EK: **¿Estuvo César Moro en esas reuniones?**

BV: Sí, conocí a César Moro en la peña. Era muy amigo de las Bustamante —de Celia y de Alicia—y de Arguedas, por supuesto. Allí se encontraba—además de Westphalen, quien era su íntimo—Ricardo Tenaud, quien había sido un amigo de juventud de César. Era un mundo de conciliación, de eso que nunca se ha podido conseguir en el Perú y que allí sí se conseguía. Había gente de muy diversas edades y de muy diversos intereses. Podíamos sentarnos alrededor de una mesa

para comer, o bailar, o discutir y hasta pelear un poco, pero todo con amistad y respeto. Estábamos sentados allí conversando y de pronto aparecía el pintor José Sabogal o Martín Adán. En esos tiempos también se presentaban en la peña Corpus Barga, que era un conocido escritor y político español emigrado, Eielson, Sologuren, Szyszlo, la pintora Leonor Vinatea, Camino Brent, y los doctores Valega, Gastiaburú y Pesce, que eran médicos.

EK: **Me sorprende que ese grupo conviviera con tanta civilidad. En sus escritos César Moro hizo críticas acérrimas al indigenismo. ¿Nunca discutieron esas diferencias cuando sus puntos de vista sobre el indigenismo, por lo menos en la cultura, eran tan distintos?**

BV: Evidentemente había una diferencia de enfoque y de opiniones. El Perú que vivió Arguedas, su modo de padecerlo, no era el Perú que, a su manera, sufrió terriblemente Moro. En el grupo existía una gran armonía; las discusiones se planteaban en otro orden de cosas, y recuerdo que en ese "orden" Arguedas y Moro estaban al mismo lado.

EK: **¿Qué aprendiste de tu convivencia con estas figuras de la literatura peruana?**

BV: No puedo decir que aprendí una cosa u otra, pero el hecho es que por la peña, después de haber conocido a esa gente, de haber sido amiga de casi todos ellos, viví de una manera diferente. Tengo un poema que se llama "Puerto Supe" y todo el mundo cree que nací o pasé mi infancia en ese lugar. Nada de eso. Supe es un puerto en donde Alicia Bustamante se había comprado una casita de pescadores en la que

pasaban los veranos ella, su hermana Celia—la mujer de Arguedas—y el propio José María. Me invitaban allí y, como yo era muy joven, ellas le pedían permiso a mi madre para que me dejara pasar esas vacaciones con otros amigos más. Fue una maravilla ese descubrimiento de la costa. ¿Qué aprendí? Aprendí a sentirme peruana, lo cual se acentuó mucho más cuando fui a París en el 49. Descubrí que tenía límites, que era una persona distinta a las demás.

EK: **¿Cómo te iniciaste en el mundo de la poesía?**

BV: Creo que nací en ese mundo. Provengo de una familia de gente que escribe, sobre todo las mujeres. No sé si ubicas a José Arnaldo Márquez. El era un escritor que pertenecía al Ateneo de Lima y que fue amigo de González Prada. Su hermana se llamaba Manuela Antonia Márquez y era la madre de mi abuela. Ella escribía y hacía teatro, y parece que al viajar José Arnaldo a Europa su hermana le dijo que quería tener un teatro. Entonces él compró la silletería y otras cosas más para montar el teatro, las puso en un barco y se las mandó. En Lima alquilaron un terreno a un señor que se llamaba Forero y allí pusieron su teatro. Tal vez no le pagaron el alquiler, eso no lo sé, pero lo supongo. Lo cierto es que Forero los echó y se quedó con todo. De allí nació el teatro Forero y luego el Teatro Municipal de Lima, con la misma silletería que José Arnaldo Márquez trajo de Europa para que su hermana menor "jugara."

EK: **¿Qué otra mujer fue escritora en tu familia?**

BV: La madre de mi madre, Delia Castro Márquez, quien escribía sobre política, además de poesía, cuentos y novelas. A lo mejor eran

interesantes. Creo que los tiene, e inclusive hasta algo editado. Era una mujer muy inteligente, bastante especial, llena de un humor muy ácido y de una fantasía desbocada.

Mi madre también escribe; hace letras para canciones y cierto tipo de poesía festiva. El abuelo materno era ecuatoriano y también escritor. Se llamaba Nicolás Augusto González. Me han dicho que hay una plaza en Guayaquil que lleva su nombre. Estuardo Nuñez lo menciona como escritor de tradiciones. Parece que fue muy peruanófilo, un exilado del Ecuador. Trabajó una época en el diario *El Comercio* de Lima. También fue periodista, diplomático y político.

EK: **¿Se recitaba poesía en tu casa?**

BV: Se recitaba, se hablaba en verso; se trataba de gente preocupada por el idioma. Era una casa en donde los niños teníamos que hablar bien y los empleados domésticos también. Por otro lado, era una casa muy bohemia, de gente que había sido alguna vez pudiente y cuya buena situación se había perdido.

EK: **¿Hubo alguien de tu familia que te alentara a escribir?**

BV: Posiblemente mi madre. Desde muy pequeña hice en la escuela mis primeros juegos con palabras. Era la mejor alumna del colegio cuando se trataba de escribir, y me imagino que eso disculpaba mis deficiencias en otras disciplinas. Terminé la escuela pronto, a los quince años. A los dieciséis entré a San Marcos, en una época en la que había muy pocas mujeres. Ellas venían sobre todo de la provincia y casi todas estudiaban para ser maestras.

EK: **¿Qué estudiaste?**

BV: Estudié literatura y algo que se llamaba pedagogía. En poco tiempo me di cuenta de que era lo menos dotada para la enseñanza. Terminé los cuatro años de letras. Lo que aprendí en San Marcos, sin embargo, no provino de la parte académica de mis estudios, sino más bien de las amistades que hice con los poetas jóvenes y de mis lecturas.

EK: **¿Quiénes te alentaron a que fueras poeta?**

BV: Sebastián Salazar Bondy, absolutamente. También mi padre, pero no en forma directa. Mi padre era un buen lector y me pasaba libros que, por cierto, no debía leer una niña. Mi madre, que era mucho más severa que él, me decía: "Tu padre es amoral," porque me encontraba leyendo libros que le parecían poco apropiados para mi edad.

EK: **¿Recuerdas cuáles eran algunas de esas lecturas "amorales"?**

BV: A los doce años, por ejemplo, leí *Nana*, de Zola, y *Madame Bovary*, porque ya había devorado *Los tres mosqueteros* y todo Salgari. Desde entonces, hasta el día de hoy, tengo el vicio de leer todo lo que me cae a las manos. Si me ponen un *Vanidades* al lado me lo leo de cabo a rabo, y si tengo tiempo, leo cuatro periódicos distintos cada día.

EK: **Te preguntaba acerca de quiénes te han podido haber alentado en tus propias actividades literarias, en parte porque tú has tenido un papel importante alentando a jóvenes escritoras peruanas.**

BV: No he hecho nada especial porque creo que, antes que eso, ya estaba todo dado, que se trata de gentes que tienen talento. Cuando se me ha preguntado sobre la poesía femenina he dicho que para mí la poesía es una sola, la buena. Que la escriba una mujer o que la escriba un hombre me da igual. Pero creo que hay algunas escritoras peruanas que están escribiendo muy bien: Patricia Alba, Rocío Silva Santisteban, Giovanna Pollarolo, Carmen Ollé, Mariella Dreyfus. Hay también una mujer que me interesa mucho: Magdalena Chocano, que no vive en el Perú.

EK: **Quería hacerte unas preguntas sobre tu poesía, sobre tus imágenes poéticas. Una constante en tu poesía es, más que un mero contraste, la paradoja con la luz y la oscuridad. Hay en tus poemas oximorones como "en lo más oscuro del verano" o paradojas como "hacer luz aunque cueste la noche."**

BV: Hemos hablado, me parece que en otra ocasión, de mi necesidad de encontrar alguna coherencia en lo que me rodea, en el mundo, en la existencia misma. Siempre he tenido la sensación de que pasamos de una zona tenebrosa a una especie de iluminación en determinado momento, y que, cuando creemos haber hallado un camino, de pronto encontramos que en esa luz que aparentemente nos guía hay una profunda oscuridad. Camino y vivo entre esos contrastes porque siempre estoy tratando de encontrar en dónde poner los pies.

EK: **A veces la imagen de la oscuridad en la luz es una paradoja que refleja un conflicto entre el presente y la memoria, como si alguna memoria oscura irrumpiera y ocultara la luz del día como un eclipse.**

BV: Es problable. La memoria es algo que me preocupa. Siempre he querido escribir un poema sobre la memoria. Se trata de encontrar una coherencia, una razón a las cosas: ¿dónde está?, ¿qué pasó? Y creo, además, que existe la memoria de la memoria, algo así como una memoria destilada. Se recuerda lo que es importante, es decir, lo que sirve para determinado momento. Siempre he dicho que soy una persona que ha recordado lo que me es útil. No sé qué quiere decir eso, pero siempre he pensado que también he desechado recuerdos que me han lastimado. No los he perdido; están ahí y me sirven como límites, como avisos para saber que por ahí no debo volver.

EK: **En tu poesía hay ciertos colores importantes: el negro y el rojo son quizá los más recurrentes; luego el azul y el amarillo, y después el verde.**

BV: Sí, son tal vez mis colores. No sé, pero creo que esto tiene que ver con una formación sentimental y práctica al mismo tiempo. Me casé con un pintor. Hasta conocer a Szyszlo la pintura para mí no existía, y al casarme con él, que era un joven que iba a aprender a pintar, era inevitable que me interesara, entre otras cosas, por el color. Hicimos un viaje a Florencia, una ciudad donde el color comenzó a ser sumamente importante para mí, tal vez porque en mi entorno había un gran empeño por su aprendizaje. Y como era un animalito que se interesaba por todo me interesé muchísimo en eso y lo viví a la par, tal como lo vivía ese aprendiz de pintor que era mi pareja. Después empecé a encontrar imágenes detrás de ciertos colores, les atribuí valores que se relacionaban con ciertos estados de ánimo.

EK: **Me parece que en tu poesía, cuando se trata del deseo, todo se pone azul, y cuando el amor se consuma o cuando hay heridas, aparece el rojo.**

BV: Pienso que eso es casi natural; hay alguna sangre por ahí, algo que se derrama. No creo haber abusado pero he vivido muy profundamente ese aprendizaje del color que no tiene que ver con la naturaleza directamente. No es que me haya preocupado el azul del cielo, sino el azul del cielo de algún pintor.

EK: **Tu universo poético está poblado también de algunos insectos, ciertas flores—la rosa—, algunas frutas que no especificas. Siempre están presentes en la poesía, como también la idea de la herida y la sangre. También hay ángeles en tu poesía. Pero, antes de que platiquemos sobre el tema en tus poemas, quería saber si te ha interesado o has reflexionado sobre el tema del ángel en la poesía de Rilke.**

BV: Mucho. He leído mucho la poesía de Rilke, que era uno de los poetas favoritos de mi adolescencia y lo es hasta hoy. Pasé de Chocano a Rilke, lo que es un viaje tremendo. Leí *Los cuadernos de Malte* y después *Las elegías de Duino.* Fue una época maravillosa en la que a Lima llegaban todos los libros de Rilke desde Argentina, y creo que estaban bastante bien traducidos.

EK: **Me parece que hay un contraste en Rilke—no sé si lo he captado bien—entre el ángel, que es un ser perfecto y autónomo, y el ser humano, que es imperfecto, en parte porque necesita tener relaciones**

con otros seres humanos para completarse. Hay entonces en Rilke una añoranza por la perfección del ángel, es decir, un deseo de superar nuestra necesidad de completarnos en otros seres humanos, de conseguir la autonomía de los ángeles, unas ansias de conquistar cierto tipo de soledad o autonomía. En Rilke hay un desprecio por la realidad humana y una necesidad de superarla en un sentido espiritual, aunque no teológico, y esa espiritualidad, creo, es la de sus ángeles.

BV: A mí me preocupaba mucho eso y me ha preocupado además como modelo, inclusive personal. A mí me encantaba sentirme casi "angélica;" era una persona a la cual no la tocaban ciertas cosas.

EK: **En tu poesía la imagen del ángel es recurrente.**

BV: No hay ninguna premeditación en eso. Sucede que eliges porque te inlinas a ciertas cosas; son las corrientes naturales del alma, por decirlo de alguna manera. Además, creo en los ángeles.

EK: **¿Cómo son los ángeles en los que tú crees?**

BV: No los puedo ubicar en una inmediatez pero creo que uno tiene encuentros con ángeles o que algunos seres humanos tienen la posibilidad de convertirse en ángeles en un determinado momento de su vida. El ángel como alguien que desciende, te toca y se puede ir. Conservar el ser angélico es muy difícil pero creo que es importante que exista la idea de esos ángeles, aunque sea como modelos de pequeñas transfiguraciones.

EK: **¿Y en qué consistirían esas transfiguraciones?**

BV: En un cierto desprendimiento de las cosas y en una aceptación de no estar ligado a los pequeños apetitos. Poder, por ejemplo, comprender que alguien no te ame y encontrar que eso está bien, que es justo.

EK: **En tu poesía no sólo hay ángeles. Hay también fantasmas, que no es lo mismo.**

BV: ¿Tú crees? ¿No podría ser lo mismo?

EK: **Quizá podría ser lo mismo, pero hay imágenes como "fantasma cruel" y "besas a mil mujeres." El ángel es una figura que parece trascender las emociones banales, mientras que el fantasma es una imagen del recuerdo de alguna traición, un poco como la poesía de Gabriela Mistral del periodo de *Desolación*.**

BV: Tengo que confesarte que prácticamente no conozco la poesía de Gabriela Mistral. En la época en que comencé a interesarme por la poesía Gabriela Mistral no era mi modelo. Ahora puedo leerla y encontrar por qué es valiosa su obra. Pero en ese momento me interesaba más la poesía maldita. Al lado de Rilke me gustaba Rimbaud. Nunca he tomado drogas, pero toda la poesía de la droga me parecía muy atractiva. Había en ella una parte del mal, no del de un espíritu que viene a ocasionar daño a otros, sino del mal que se hace uno a sí mismo, como purgando, buscando algo que hay que pagar para lograr no sé qué cosas. Me interesaba, me gustaba esa actitud maldita de quien está al filo, al borde de un abismo, que impreca y dice cosas terribles. Hay tal

vez una reminiscencia de eso, ligera seguramente, en mi poesía. También leía a De Quincy y a Nerval, a Verlaine y a Baudelaire.

EK: **Hay poemas tuyos en los que me parece que estuvieras entablando un diálogo con Octavio Paz sobre temas como el erotismo, lo eterno y lo efímero. Ahora, no siento en tu poesía el tipo de celebración cósmica que hay en Paz cuando los signos se convierten eternos, cuando el tiempo se disuelve. Hay en tu obra una especie de apreciación del fulgor de lo efímero. En vez de celebrar una eternidad que anula el tiempo, tu eternidad es efímera. De allí versos como "dos piedras lanzadas por el deseo se encuentran en el aire."**

BV: Paz es una persona admirable y soy muy devota de su poesía. Me aparté de él forzándome, como me aparté muy temprano de Vallejo, que me fascinó pero que dejé de leer completamente. Lo he releído hace muy poco y he vuelto a sentirme realmente asombrada, porque creo que es un gran poeta. Con Octavio me sucedió algo parecido: lo que más me atraía de su poesía era esa especie de conciliación lúdica y trascendente con que relacionaba la historia, la realidad y los sueños. Jamás he tenido esa visión; creo que soy más realista. Me atrevo a mirar y parece que no necesito dioses, aunque me encantaría que existieran. A veces los evoco, llamo, toco piedras como un hechicero cualquiera. Creo que he golpeado esas puertas y nadie me ha respondido. Me conformo con la realidad, la acepto, aunque creo siempre en ese fulgor instantáneo, en eso que, de alguna manera, es para mí la eternidad.

EK: **En los años sesenta—la última mitad de los sesenta—hay novedades en tu poesía: aparecen poemas sin puntuación, alternas**

crónicas, experiencias de tu vida, con poesía más abstracta, menos fijada en un momento histórico o en un momento de tu vida. La ironía que siempre había estado en tus poemas se convierte en una especie de escepticismo agudo. Evocas también la música, los títulos de algunos poemas lo reflejan, ésos que mencionan el canto o el vals. Me pregunto si ése es un periodo de renovación consciente.

BV: Es más bien una experiencia de tipo vital: me sucedieron cosas importantes y dolorosas y eso me reflejó en lo que escribía. Siempre la vida privada se asoma por algún lado y casi siempre en forma anárquica. El ser humano vive un poco de abandono en abandono. En todo amor siempre hay una pérdida, pero creo que decidí endurecerme y sostener las cosas. Al parecer me fabriqué un sentido un tanto absurdo de la dignidad, porque desde niña me sentí muy heroica y luego, poco a poco, todo se convirtió en una realidad en la que no hay héroes. Hay una zona de mí que va a permanecer intocada, no importa qué suceda, eso es mío y me lo voy a llevar a la tumba. Dices que no pongo puntuación, que mezclo cosas. Es verdad, comencé a romperlo todo, a tirarlo todo porque necesitaba hacerlo. Necesité cambiar de piel, había perdido cosas, tenía que adquirir otras o sobrevivir con lo que me quedaba. ¿Podría ser eso?

EK: **¿Por qué abandonaste la puntuación?**

BV: La puntuación me sobraba. En cierto momento me pareció tradicional, burguesa, equivalía a entregar una tarjeta de visita. No poner puntuación me permite por una vez siquiera usar mis silencios, respirar como quiero, no ser la persona que los demás creen que soy o

quieren que sea. Es sencillamente una ruptura que me gusta. Me gusta ver que las letras vuelen aparentemente solas, que las palabras no tengan ataduras, amarres dentro de la página. Para mí la página en blanco es algo que siempre me ha tentado. El vacío me atrae.

EK: **¿Trabajas el ritmo de tu poesía?**

BV: He tratado de evitar tener un ritmo tradicional, exterior. Como te conté, vengo de una familia que siempre ha versificado y para mí ha sido muy fácil hacerlo. He tenido que contrariarme para no rimar, para no usar medidas. Mi poesía tiene más bien disonancias, pero frase a frase, paso a paso, guarda un ritmo interior. Cuando corto una frase es porque hay un acorde. Es una manera de separar algo de algo.

EK: **¿Cómo escoges los títulos de tus libros?**

BV: El primero lo bautizó Octavio Paz. Eso lo he contado varias veces. El libro debió llamarse *Puerto Supe*. A mí me gustaba que tuviera ese nombre geográfico, y cuando Octavio Paz lo quiso hacer publicar, me preguntó cómo se llamaba. Le dije: "*Puerto Supe*," y él me repuso: "Pero ese nombre es horrible." Entonces le contesté: "Pero ese puerto existe," y me dijo: "Ese es el título," y me pareció muy bien y no hubo objeción. Se lo agradecí y ahí quedó. El segundo libro se llama *Luz de día*. La luz de día para mí es una luz elemental, que no es, por cierto, la luz eléctrica ni la luz que dura con el sol. Es más bien una luz que no deja sombras alrededor, que existe en ciertas fotografías. Después escribí *Valses y otras falsas confesiones*, que es el libro de la ruptura con mis orígenes. *Canto villano* es un libro de poemas que no querían ser jamás publicados.

Es el libro del inconsciente, de lo que tú dices cuando no hay nadie, de los gestos que haces frente al espejo. Esas cosas terribles del monstruo que puedes ser. ¿Y por qué le puse *Canto villano*? Porque alguna vez leí que el canto villano era el canto o la música que se hacía fuera del castillo. Es el canto de extramuros, el canto popular. No sé por qué pero al bautizarlo pensé en Villon.

EK: **Es un título muy significativo para tí. Lo has usado en las colecciones que recogen tu poesía completa.**

BV: Creo que eso podría cambiar, y todo lo que escribiré, si es que escribo en el futuro, se llamará *El libro de barro*.

EK: **En *Canto villano* aparece una actitud de heroina y de distanciamiento a la realidad.**

BV: Sí, de la realidad, de la rosa a la que le digo cosas horribles, porque es la flor por excelencia, y la belleza "por excelencia" me revienta. No creo en ese tipo de perfección. Es también lo que tradicionalmente se espera de la mujer: que sea una rosa, siempre fresca, siempre fragante. No se acepta jamás que puedas decir ciertas cosas ni que seas de otra manera.

EK: **¿Y la imagen de la rosa en el plato?**

BV: Es la rosa de carne, de grasa. Es la mujer, la rosa, la mujer que llega a su apogeo de edad y de hormonas. Esa flor no es una flor emblemática sino de aceptación de lo que va a sobrevenir: que la flor se marchita y

queda sólo la grasa o el hueso. Es el símbolo de la declinación de la carne y de la consecuente "elevación" del espíritu.

EK: **En *Canto villano* también, no sé si me equivoco, aparece por primera vez un poema de amor.**

BV: Tal vez "Camino a Babel." Hablo de los hombres como animales, el uno sobre el otro, haciendo el amor; el uno en el otro, convertido en el otro. Bueno, ni yo me entiendo. El amor, aunque no sea duradero, es importante. La experiencia de una gran pasión, aunque sea puramente mental, es algo que no debemos dejar pasar.

EK: **¿Es una manera de entender la imagen del fulgor de las piedras en tus poemas?**

BV: Claro. No he rechazado nunca nada que está vivo, que engendre otra vida.Todo eso me parece bien. Hay cosas que me parecen maravillosas todavía.

EK: **Al final de los años setenta y comienzos de los ochenta un elemento que se añade a tu poesía es la reflexión sobre el tiempo. Hay imágenes como una "ínfima y rebelde herida de tiempo que soy" y también hay poemas en los que empiezas a pensar en la lucha inevitable en contra de lo que viene, a lo que se asocian ciertas imágenes como son los pasos y las huellas.**

BV: Siempre me ha preocupado el tiempo. Desde muy joven leía sobre ese tema: esa cosa que se escurre, que sucede, que no está, el tiempo que

no está. Mientras eres muy joven y eres fuerte crees que puedes disponer de demasiadas cosas, y a medida que se te va acortando la vida vas sintiendo que eso es algo que es muy escaso y que corre rápidamente. Hay un poema muy antiguo, "No hay un cielo sino varios...," y eso viene de alguna lectura que hice sobre los tiempos paralelos: que varias cosas van sucediendo al mismo tiempo, que hay varios tiempos, que no hay uno solo. No sé cómo se le llamaría a eso, quizá ciencia ficción.

EK: **Tu último poemario, *El libro de barro*, es tu poema más extenso.**

BV: No lo considero como un solo poema. Te voy a contar las opiniones de mis amigos mayores, que siempre han sido generosos conmigo. Para Westphalen es mi libro con mayor unidad; para Sologuren es un solo poema. Creo que, en este caso, Westphalen tiene más razón, porque han sido páginas escritas con la misma disposición, con el mismo sentimiento. Las escribí casi a diario, cada día o dos escribía una pequeña página, y cuando pensaba que ya lo había terminado seguía añadiéndole más páginas. Inclusive tengo otras. Si algún día escribo algo más creo que será para incluirlo en *El libro de barro*.

EK: **El título es sugestivo porque alude al origen de la escritura.**

BV: Eso es. Está asociado con esas tabletas de barro de Mesopotamia. Me fascina pensar que toda la memoria puede caer al suelo, romperse y desaparecer. Además el barro es el adobe primigenio, ancestral del hombre. Hay un pequeño poema sobre Sechín, es un momento de Sechín, es un estado de ánimo. Sechín es un antiguo templo precolombino de barro al norte de Lima. Tiene unos bajorrelieves donde se advierten

miembros humanos. De repente hay piernas, brazos, cabezas, vísceras. Es algo ritual, sangriento; no sé que cosa significó. Era tan sugerente que de pronto me sentía participando en esa terrible celebración. Tengo una foto debajo de un árbol en Sechín. En *El libro de barro* la presencia del mar es también muy importante: es de donde viene la vida.

EK: **Hay también una especie de búsqueda de algún hueso primordial. Hay una búsqueda de un origen: un conato de querer regresar al origen que corresponde al mismo tiempo con una reflexión sobre la muerte.**

Efraín Kristal

University of California, Los Angeles

Transcripción y edición: Rosa Nemes, Emanuelle Oliveira and Soraya Alamdari

NOTAS

[1] Octavio Paz, "Destiempos de Blanca Varela" *Puertas al campo.* Barcelona: Seix Barral, 1972. 94-99.

Mester, Vol. xxiv, No. 2 (Fall, 1995)

REVIEWS

BIZZARRI, HUGO OSCAR, ed. *Diálogo de Epicteto y el emperador Adriano (Derivaciones de un texto escolar en el siglo XIII).* Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1995. 134 pp.

It is a telling paradox that often the most valuable work produced by literary historians of medieval Spain does not have much to do with what is commonly considered medieval Spanish literature. This work instead forces us to face facts. Among other things, it challenges us to begin to understand the profound effects of extra-Iberian literary cultures upon medieval Spain, and prods us to open the floodgates to the vast corpus of Latin *scripta* found in libraries throughout the peninsula. As the goal of such work is to provide a more global, complex understanding of medieval literary culture as it manifested itself in Spain, it openly challenges entrenched definitions of literature and culture.

In this volume Hugo O. Bizzarri presents an excellent example of such challenging scholarship. He offers compelling evidence that question-and-answer dialogues, such as the *Diálogo de Epicteto y el emperador Adriano,* belong to a literary genre that was well-developed in Castile as early as the latter half of the 13th century. Bizzarri notes that his book is "preocupado por trazar el desarrollo de una forma literaria que los historiadores de la literatura diluyen y confunden entre

otras manifestaciones similares, cuando no las desatienden"(23), and he proves that this "forma literaria" deserves individual, careful study.

In the volume's introduction, Bizzarri outlines the development of question-and-answer dialogues from their beginnings in the Greco-Byzantine *Erotapokriseis* (literally "question-answer") tradition to their development within Romance literature. He begins with a study of the didactic form itself, noting the prominent role that dialogues such as *Historia o capítulo de la doncella Teodor, Diálogo del filósofo Segundo y el emperador Adriano,* and *Diálogo de Epicteto y el emperador Adriano* had within that larger genre. He then focuses upon the *Epicteto* and its place within scholastic tradition, explaining its long and gradual metamorphosis from our earliest point of reference for it, the well-known *Joca monachorum.*

Bizzarri concludes his critical introduction with a brief analysis. He observes that these dialogues, "orientados más hacia un fin práctico que artístico," offer an open system of questions and answers concerned not with "la construcción arquitectónica global de la obra," but with the elaboration of the questions themselves (23). An interesting paradox that Bizzarri brings up is that although these dialogues were not popular in nature, the questions and answers that they contain exist in many variants. Only the narrative shell of the dialogues—the introductory passages, the identity of the participants and their fates—does not vary. That these dialogues contain fixed narratives alongside didactic passages which exist in variations, and that they were utilized by a learned, scholastic audience, could shed much light on the dynamic relationship between oral and written literature in medieval Castile. This fact also forcefully raises questions about our notions regarding the separation of learned and popular culture and the beginnings of

narrative.

From his introductory critical passages Bizzarri provides a detailed bibliography that should prove indispensible to anyone interested in doing further study on this subject, although this reader would add to it Charles Faulhaber's *Latin Rhetorical Theory in Thirteenth and Fourteenth Century Castile* (Berkeley: UCP, 1972). Faulhaber's volume serves as a crucial development of Edmond Faral's arguments in *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age* (Paris: Champion, 1924; repr. 1962), which Bizzarri lists in his bibliography. Nor should works such as John Dagenais's "A Further Source for the Literary Ideas in Juan Ruiz's Prologue" (*JHP* XI, 1 (1986): 23-52), and Daniel Eisenberg's "The *General estoria:* Sources and Source Treatment" (*ZRPh* 89 (1973): 206-37) be excluded from any bibliography on the topic of "textos sapientiales" in medieval Castile, although they too are absent from this volume's bibliography.

The manuscript portions that Bizzarri studies in this volume are BNM ms. 10011 (formerly BCT ms. 98-2), f. 74r—79v; BNM ms. 17657, f. 139v—147r; British Library ms. Egerton 939, f. 19r—24r; and BNM Vit. 7-17, f. 74v. He presents these portions in transcribed form with footnotes, concordances, and excellent commentary. In his commentary he compares not only the questions and answers of each manuscript with those of the the other two, but also traces their sources in either the Latin or French *Enfant sage* tradition. This allows the reader to grasp immediately the scope of the genre and understand the relationship among these dialogues.

Questions remain however, with regard to this volume's presentation of the manuscript portions. There are benefits to extracting these question-and-answer dialogues from their manuscripts and placing

them together in one volume so as to be studied generically, but there is also much that is lost in such a study. We must keep in mind that these dialogues are themselves constituent parts of larger manuscript codices. Also, we must take into account the organizational scheme of each manuscript as a whole before we remove portions of them from their proper literary context. As an example we may use the Castilian portion of BNM ms. 10011 (a Catalan surgical treatise, written in a different hand and almost certainly bound together with the Castilian portion at a much later date, occupies the first 34 folios). It is a very large manuscript which deals with everything from ethical philosophy, astrology, metaphysics and physics, to geography, a letter from Alexander the Great's father to his son, and finally the *Epictetus* dialogue studied in Bizzarri's volume. Given the size and scope of this manuscript, the extraction of six folios from it because they satisfy modern readers' notions of "text" is risky. BNM ms. 10011 doesn't separate the *Epictetus* by rubrics or initials, and there is no indication within the manuscript that it was ever studied or read independently from the other 50-odd folios. For proof of this we need only consult what the scribe of BNM ms. 10011 has to say about why the works are gathered here and ordered in the way they are. He writes, between a lengthy exposition on natural philosophy based mostly on the physics chapters of al-Ghazali's *Maqasid al-falasifa* and a letter written to Alexander the Great by his father (the *Epictetus* begins directly after the latter):

> [fol. 61v]
> {CB1.
> ...et por aq<ue>sta Raso<n> a/uemos dicho en

> p<ar>tida delas
> c<ri>at<ur>as/ de dios asi com<m>o delos ang<e>les
> & delos/ cielos & delos hele[me]ntos delas ot<ra>s/
> cosas q<ue> son fechos del porq<ue> poda/mos dezir
> & c<er>tificar en aq<ue>ste libro/ alg<una>s cosas
> dela natu<ra> d<e>l om<n>e et por/Rason q<ue> el
> ordenamje<n>to de aq<ue>ste lib<ro>/sea fecho
> segu<n>t el derecho ordenamje<n><to>...}

The scribe tells his reader in this passage that his discourse is to be seen as a seamless argument which follows the "derecho ordenamiento" of God's created universe; thus, by extracting pieces of that argument one sacrifices the context in which those portions were intended to be presented.

To this volume's credit it does present information on the rest of BNM ms. 10011. This information, however, seems to be taken wholly from José M. Millás Vallicrosa's *Las traducciones orientales en los manuscritos de la Biblioteca Catedral de Toledo,* an invaluable but necessarily limited study of 52 manuscripts from the Biblioteca Catedral published in 1941.

In conclusion, this reader feels that this volume offers a crucial first attempt at understanding these question-and-answer dialogues. Its fault lies merely in not taking the study one step further to include the overall manuscript tradition in which these dialogues are found. But such a problem also opens many doors: It serves as an invitation to future scholars to fill in more of the "hueco que la Historia literaria aún no ha llenado" (133), and begs further research into what Bizzarri has proven to be an interesting and possibly very illuminating genre

within the generous feast of medieval Spanish letters.

Vincent Barletta
University of California, Los Angeles

GONZÁLEZ-MANDRI, FLORA. *José Donoso's House of Fiction. A Dramatic Construction of Time and Place.* Detroit: Wayne State UP, 1995. 199 pp.

Flora González-Mandri, Associate Professor at Emerson College, offers an extrordinary comprehensive and critical overview of José Donoso's works from *Coronación* (1958) [*Coronation]* to *Taratuta* (1990) *[Taratuta]* (1990). González-Mandri assigns the appropriate value to José Donoso, Chile's most prominent novelist and an admirable member of the Latin American "Boom" in *José Donoso's House of Fiction. A Dramatic Construction of Time and Place* (1995).

González-Mandri skillfully summarizes significant positions Donoso takes in his prominent novels analyzing the social, political, critical and psychological outlooks from the point of view of the reader and a unique esthetic, proper of Donoso's work.

José Donoso's House of Fiction discusses Donoso's intentions, narrative strategies, metaphors, allegories and voices in his novels up to 1990. González-Mandri explains how Donoso's novelistic world revolves around a theater in which the 'house" is the space that accomodates both the stage and the audience. The former will participate in the melodramatic experience. Thus, González-Mandri thoroughly illustrates in every chapter correspondent to each novel, how Donoso is a writer who observes and creates a production. In other words, his novels are akin to theatrical productions where the good observer "sees" through the many windows of the house of fiction.

To clarify her considerations on Donoso's style, Flora González-Mandri contrasts José Donoso with other Latin American authors like Gabriel García Marquez (among others) and also other writers that

seem to have influenced him like Henry James and Honoré de Balzac. Thus, González-Mandri recognizes in Donoso's works the artistique and epopeic narrative style a novel can have which Henry James discusses in *The Art of the Novel* (1984). Furthermore, the author observes the detailed description of the settings found in Donoso's novels and considers it comparable to Honoré de Balzac's.

Additionally, González-Mandri elucidates the class struggle and the psychological games characters play in a classist society, all implicit in the language of Donoso's novels. González-Mandri analyses adeptly every novel from 1958 to 1990 focusing on the ambivalences and melodrama of the theatrical language with which Donoso works on the narratives and consequently in his "houses," which are seen as microcosms of the universe. Hence, Donoso portrays the house as an enclosed privileged space for the enjoyment of the bourgeoisie. After all, the historic flow of events is represented in the novel with a theatrical discourse that falls from the operatic to the melodramatic mode.

In *Surrealismo y Rebelión de los Instintos* (1972) [*Surrealism and Rebelion of the Instincts]* , Hernán Vidal evaluates Donoso's novels as anarchical and psychoanalitical responses to reality. Others, like Myrna Solotorevsky in *José Donoso: Incursiones en su producción novelesca* (1983) *[Incursions on his Novelistic Production]* , observe the post-structural linguistic characteristics of Donoso's narratives. González-Mandri comprehensively examines Donoso's works including the aforementioned aspects explored by Hernán Vidal and Myrna Solotorevsky and also correlates them with politics and theater.

González-Mandri moves from stylistic issues to questions of social-political opression and its psychological impact on people. It is important to inform the readers that *José Donoso's House of Fiction. A Dramatic*

Construction of Time and Place highlights the Latin American bourgeoisie's mentality and life style.

Cronologically, González-Mandri expresses the value Donoso's novels have to the world's literature stressing the relevancy of the linguistic richness and disenchantement with the ways of the bourgeois that Donoso frequently approaches. In Chapters One and Two González-Mandri points out the full range of aspects Donoso's reader can identify in his intertextual and metalinguistic novels. She cautiously discusses the role of the characters of *Coronación (1958) [Coronation], Este domingo (1966) [This Sunday]* and *El lugar sin límites (1967) [Hell has no Limits]* beginning from the definition of the idiom of Donoso's drama of domesticity, and finishing with interpretations of several discourses juxtaposed in these novels up to *El obsceno pájaro de la noche (1970) [The Obscene Bird of the Night].* Also in Chapter Two, she illustrates the battle between oral tradition and the theatrical representation in El *obsceno pájaro de la noche* describing how "La casa de los ejercícios espirituales" [The House of Spiritual Exercises] constitutes a chaotic space wherein characters forge their lives by telling stories that constantly discredit each other.

The following chapters demonstrate how Donoso responds to Chile's political tragedy in the seventies and eighties with *Casa de campo (1978) [A House in the Country].* Moreover, she elaborates how Donoso's devices of a theatrical language are shown and calls attention to *Casa de campos*'s narrative's melodramatic enterprise safely divorced from reality. In regards to Chile's political conjecture during the dictatorship, González-Mandri approaches the novels *El jardín de al lado* (1981) [*The Garden Next Door*] and *La desesperanza* (1986) *[The Curfew*] where Donoso reconsiders the role that language plays in his

production. In terms of the use of political allegories and theatrical panels, the author points out the mask Donoso inserts in History in the aforementioned novels and also in *Taratuta* (1990) [*Taratuta*]. Here, González-Mandri compares the way Donoso does this masking to the way Jorge Luis Borges does it in *El jardín de senderos que se bifurcan (1944) [The Garden of Forking Paths]* in the book of *Ficciones [Labirinths].* Therefore, in the aformentioned creations by Donoso, theatricality, history, and legend are the forces that bring characters into motion as they step out of the *tableaux vivants* according to González-Mandri.

As Flora González-Mandri differentiates Donoso's work labeling each one according to its style and defining the dimensions of space and time, her book is extremely helpful to the studious reader of Donoso. Indeed, it is an essencial reading to anybody who intends to understand, study or write about José Donoso. The sensitivity of professor González-Mandri as a reader is astonishing. She presents her impressions as a critic, as a literature *connaisseuse* and as a very knowledgeable twentieth century Latin American literature professor. *José Donoso's House of Fiction. A Dramatic Construction of Time and Place* helps not only the first-time reader of José Donoso, but also provides all readers with the author's points of view on gender, genre, social, political and psychological issues. In addition, this excellent piece of research is a contibution to literary theory and criticism to the extent of being a compilation of twentieth century "New World's" literature as a unique type of literature from José Donoso's multi-faceted perspective.

Luciana Castro-Galvin
University of California, Los Angeles

CONTRIBUTORS

VINCENT BARLETTA is a Doctoral student at UCLA specializing in Medieval Iberian Literature. Most recently he has worked as a researcher at the Hill Monastic Manuscript Library at St. John's University in Collegeville, MN, cataloguing the Steiner Collection of medieval manuscripts. He is currently working on his dissertation, which deals with 14th century philosophical manuscripts from the Biblioteca de la Catedral de Toledo.

LUCIANA CASTRO-GALVIN is a Doctoral student of Latin American Literature and Linguistics at UCLA. She holds an MA in Linguistics from UCLA and a BA in Linguistics from the Universidade de São Paulo, Brazil. She contributed to the elaboration of the Language book *Brasil! Língua e Cultura* by Eduardo M. Dias and Thomas Lathrop, and has presented the paper, "The Tales of the Heroes of *Corrido de Gregorio Cortez* and*Repente de Lampião*" at the California Folklore Society's Conference in Pasadena, California, 1995, and at the International Corrido Conference at the University of Texas, Austin, in February, 1996. Currently she is continuing her on-going research on the oral tradition of Mexican and Brazilian balladry.

MICHELE C. DAVILA GONÇALVES is currently working on her

dissertation: "El archivo de la memoria: novela de desarrollo en la literatura femenina hispana del siglo XX" at the Spanish and Portuguese Department of the University of Colorado at Boulder.

MARA L. GARCIA is Peruvian. She studied her doctorate at the University of Kentucky. She specializes in 20th century Latin American Literature and right now she is writing her dissertation on three Mexican short story writers: Arredondo, Carro, y Castellanos. During the Winter semester of 1996, she is invited to teach classes of literature at BYU. She has done presentations on Vargas Llosa (theater and narrative) and Marta Traba. In 1994 she was awarded el premio Gabriela Mistral de Sigma Delta Pi. During her free time she likes to write poems and short stories.

RAFAEL HERNANDEZ RODRIGUEZ is currently finishing his doctorate at New York University. He specializes in Hispanic American and Brazilian Literature. He has written articles and book reviews for Mexican journals and for the Fondo de Cultura Económica. He has also collaborated in North-American journals, such as *Evergreen Chronicles* and *Linden Lane Magazine*.

EFRAIN KRISTAL is Associate Professor in the Department of Spanish and Portuguese and in the program of Comparative Literature at UCLA. Currently he is working on the Renaissance context of El Inca Garcilaso de la Vega and on the topic of religion and contemporary poetry.

HUI-CHUAN (Felisa) LU is a professor of Spanish at Providence

University in Taiwan. She received her Ph.D from UCLA (1994 Winter). Her specialties are Spanish Linguistics and Comparative Syntax. Her publications include "Topicalization or Left-Dislocation Construction in Spanish" and "The Inalienable Construction in Chinese". She is currently working on the research project "Multimedia/CAI for Spanish Teaching in Taiwan" which is supported by the National Science Committee of Taiwan.

EMANUELLE OLIVEIRA is currently a Doctoral student at UCLA. She received her BA in Journalism from Pontifícia Universidade Católica-RJ, her BA in History from Universidade do Estado do Rio de Janeiro, and her MA from UCLA. Ms. Oliveira specializes in Twentieth Century Brazilian Literature, focusing on gender, race and class issues. She is also interested in comparing Contemporary Brazilian Literature and Hispanic-American Literature (mainly from the Southern Cone). She has published "Heróis em Dias Gomes—o teatro como agente de transformação social," and her article "Black Women Writers in Brazil: the politics of race and gender" will appear in *Culture, Technology and Change in the Americas.*

ERIC THAU, who received his MA from the University of Florida, is a Doctoral student at the University of California, Los Angeles, specializing in contemporary Spanish narrative. He is particularly interested in the *novela negra*, and its proliferation in post-Franco Spain. Mr. Thau will participate this Spring in a colloquium on the Spanish poet Gloria Fuertes, examining Bakhtinian dialogism in her work.

HELENE C. WELDT-BASSON is currently an Assistant Professor of

Spanish at Fordham University. Her book, *Augusto Roa Bastos's* I The Supreme: *A Dialogic Perspective* was published by University of Missouri Press in 1993. She has also published articles on Borges, García Márquez, Vargas Llosa, Asturias and other contemporary Latin American writers.

MESTER

Literary Journal of the Graduate Students of the
Department of Spanish & Portuguese
University of California, Los Angeles

***is now
accepting submissions for
its upcoming
general issue***

For submission or subscription information
please visit our World Wide Web site at
http://www.humnet.ucla.edu/humnet/spanport/mester/mester.html
or e-mail us at: mester@ucla.edu

Deadline for submissions: November 10, 1996

XXV/2 *Autumn 1996*

Sociedad de Estudios Quiroguianos
(Horacio Quiroga Society)

The Sociedad de Estudios Quiroguianos (Horacio Quiroga Society) was recently established to bring together those researchers who write, or have an interest in writing on the work of Horacio Quiroga. The aim of the Society is to assist in the sharing of information among its members, as well as to provide a means for discussion of Quiroga's work.

Among various plans, the Sociedad de Estudios Quiroguianos intends to:

*Up-date and inform members of bibliographical information as well as current research being carried out, through periodic announcements.

*Establish a Quiroga Library and Archive.

*Organize exhibitions, book reviews and conferences on Quiroga's work.

The first meeting of the Sociedad de Estudios Quiroguianos, which was held at the Instituto de Literatura Hispanoamericana of the University of Buenos Aires in April, 1995, was called to appoint a Coordinating Committee, whose function is to communicate members' suggestions and arrange further meetings of the Society. The founding members of the Coordinating Committee are the following:

Argentina: Noé Nitrik, Director of the Instituto Hispanoamericana; Jorge Lafforgue; Jorge B. Rivera
Uruguay: Leonardo Garet; Pablo Rocca; Omar Prego
USA: Michael Wong-Russell

Quiroga scholars in the United States who are interested in joining the Sociedad de Estudios Quiroguianos are asked to write to Prof. Michael Wong-Russell, 55 Garrison Road, Brookline, MA 02146 (FAX: 617-277-2053; wongruss@acs.bu.edu).

A Journal devoted to the Theatre and Drama of Spanish and Portuguese America

---

Please Mail to: **Center of Latin American Studies**
107 Lippincott Hall, KU Lawrence, Kansas 66045
___Institutions US$40/year ___Individuals US$20/year

Name _____

Address _____

City _____ State _____ Zip _____

CALÍOPE

Vol. I 1995 Nos. 1-2

JOURNAL OF THE SOCIETY FOR RENAISSANCE AND BAROQUE HISPANIC POETRY

HERRERA'S CONCEPT OF IMITATION AS THE TAKING OF ITALIAN SPOILS
Rachel Schmidt
GODDESS ON THE EDGE: THE GALATEA AGENDA IN RAPHAEL, GARCILASO AND CERVANTES
Edward Dudley
HERRERA'S ODES
Elias L. Rivers
HERRERA: QUESTIONS AND CONTRADICTIONS IN THE CRITICAL TRADITION
Andreina Bianchini
ART OF THE STATE: THE *ACADEMIAS LITERARIAS* AS SITES OF SYMBOLIC ECONOMIES IN GOLDEN AGE SPAIN
Anne J. Cruz
POETIC INVENTION AGAINST THE BLACK BODY: "RETRATA UN GALÁN A UNA MULATA, SU DAMA" BY SALVADOR JACINTO POLO DE MEDINA
Baltasar Fra-Molinero
IN HER IMAGE: CHRIST AND THE FEMALE BODY IN WOMEN'S RELIGIOUS POETRY OF THE GOLDEN AGE
Julián Olivares
THE *TÚMULOS* AS POLITICAL EXPRESSION IN QUEVEDO'S POETRY
Estela Moreno-Mazzoli
GÓNGORA'S SEAS OF SIGNS: THE MANIPULATION OF HISTORY IN THE *SOLEDADES*
Betty Sasaki
EXISTENTIAL BAROQUE: FRANCISCO DE QUEVEDO'S SONNET "MIRÉ LOS MUROS DE LA PATRIA MÍA"
Manuel Durán

Calíope, a critical journal of poetry of Spain and the Americas during the Renaissance and Baroque periods, is published biannually, except for extraordinary issues, at the University of Houston, and is provided to members of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry. Board of Directors: Robert ter Horst, President; Emilie L. Bergmann, Anne J. Cruz, Ted McVay, Ignacio Navarrete, Diana de Armas Wilson, Olympia González, Julián Olivares, Editor. Membership is $20 annually; students $15 payable to : Olympia González, Treasurer, Department of Modern Languages & Literatures, Loyola University-Chicago, 6525 N. Sheridan Rd., Chicago IL 60626. Library subscription, $30. Special offer: $30, includes Vol. 1 (1995) Nos. 1-2 & Vol. 2 (1996). Become a patron for $50 or more.

Please send submissions (English, Portuguese, or Spanish) to: Julián Olivares, *Calíope*, Department of Modern & Classical Languages, University of Houston, Houston, TX 77204-3784. Submit two copies double-spaced (30 pp. / 8,000 words max.), one copy w/o name of author and affiliation, MLA style 3rd. ed.